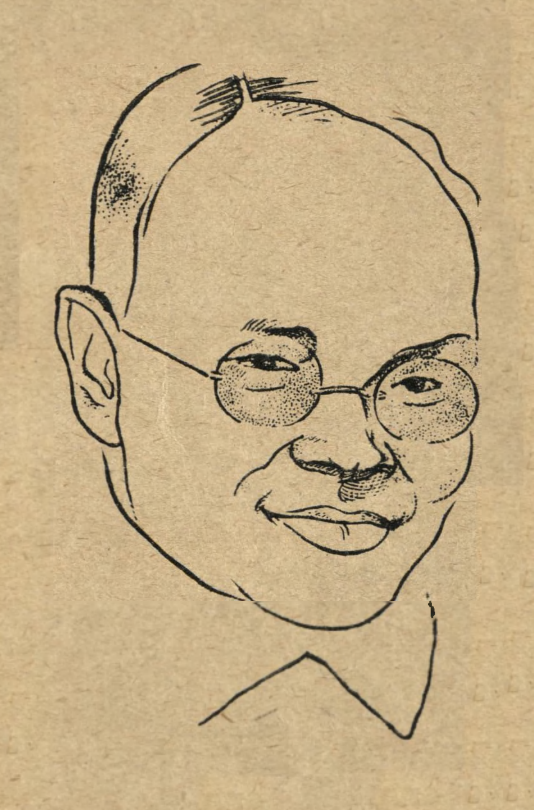



ACADEMIA

О-ВО ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник
под редакцией

Б. В. КАЗАНСКОГО И Ю. Н. ТЫНЯНОВА

II

„ACADEMIA“
ЛЕНИНГРАД
1928

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

И. Э. БАБЕЛЬ

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

„ACADEMIA“

ЛЕНИНГРАД

1928

Портрет
на обложке работы
НАТАНА АЛЬТМАНА

Отдельные выпуски серии
нумеруются в порядке
выхода их в свет

Тип. „Красной Газеты“ им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57

Ленинградский Областлит № 2483. Тираж 4.100 экз.
Заказ № 1858

И. Э. БАБЕЛЬ

АВТОБИОГРАФИЯ

Родился в 1894 г. в Одессе, на Молдаванке, сын торговца-еврея. По настоянию отца изучал до шестнадцати лет еврейский язык, библию, талмуд. Дома жилось трудно, потому что с утра до ночи заставляли заниматься множеством наук. Отдыхал я в школе. Школа моя называлась Одесское Коммерческое имени императора Николая I училище. Там обучались сыновья иностранных купцов, дети еврейских маклеров, сановитые поляки, старообрядцы и много великовозрастных биллиардистов. На переменах мы уходили, бывало, в порт на эстокаду или в греческие кофейни играть на биллиарде, или на Молдаванку пить в погребах дешевое бессарабское вино. Школа эта незабываема для меня еще и потому, что учителем французского языка был там m-r Вадон. Он был бретонец и обладал литературным дарованием, как все французы. Он обучил меня своему языку, я затвердил с ним французских классиков, сошелся близко с французской колонией в Одессе и с пятнадцати лет начал писать рассказы на французском языке. Я писал их два года, но потом бросил; пейзане и всякие авторские размышления выхо-

дили у меня бесцветно, только диалог удавался мне.

Потом после окончания училища, я очутился в Киеве и в 1915 г. в Петербурге. В Петербурге мне пришлось ужасно худо, у меня не было правожительства, я избегал полиции и квартировал в погребе на Пушкинской улице у одного растерзанного, пьяного официанта. Тогда в 1915 г. я начал разносить мои сочинения по редакциям, но меня отовсюду гнали, все редакторы (покойный Измайлов, Поссе и др.) убеждали меня поступить куда-нибудь в лавку, но я не послушался их и в конце 1916 г. попал к Горькому. И вот — я всем обязан этой встрече и до сих пор произношу имя Алексея Максимовича с любовью и благоговением. Он напечатал первые мои рассказы в ноябрьской книжке „Летописи“ за 1916 г. (я был привлечен за эти рассказы к уголовной ответственности по 1001 ст.), он научил меня необыкновенно важным вещам, и, потом, когда выяснилось, что два-три сносных моих юношеских опыта были всего только случайной удачей, и что с литературой у меня ничего не выходит и что я пишу удивительно плохо, — Алексей Максимович отправил меня в люди.

И я на семь лет — с 1917 по 1924 — ушел в люди. За это время я был солдатом на румынском фронте, потом служил в Чека, в Наркомпросе, в продовольственных экспедициях 1918 г., в Северной армии против Юденича, в 1-й Конной армии, в Одесском Губкоме, был выпускающим в 7-й советской типографии в Одессе, был репортером в Пе-

тербурге и в Тифлисе и проч. И только в 1923 г. я научился выражать мои мысли ясно и не очень длинно. Тогда я вновь принялся сочинять.

Начало литературной моей работы я отношу поэтому к началу 1924 г., когда в 4-й книге журнала „Леф" появились мои рассказы „Соль", „Письмо", „Смерть Долгушова", „Король" и др.

Сергиев Посад.
Ноябрь, 1924 г.

НИК. СТЕПАНОВ

НОВЕЛЛА БАБЕЛЯ

I

Бабель вернул нам ощущение новеллы.

На фоне разбухающей словом „орнаментальной прозы“ начала 20-х годов исчезли прозаические жанры и проза, рассыпаясь на фрагменты, на бессюжетные куски, грозила превратиться в „материалы к роману“.

Напряженная, сжатая до 3-4 страниц, новелла Бабеля явилась знаком воскрешения жанров. Успех его новеллы, который можно сопоставить с одновременным успехом О. Генри, был настолько быстр, что Бабель стал за несколько месяцев популярнейшим писателем даже не напечатав ни одной книжки.

Актуальность материала, стилистическая яркость и динамика новеллы, новизна самого метода, явившиеся причиной успеха, вместе с тем казались выходом из того бездорожья, в котором блуждала в те годы проза.

Не случайно было и отсутствие интереса к русской прозе, наряду с наводнением рынка переводной литературой.

Бабель означал удачу, с него начался перелом в литературе, но вместе с тем Бабель еще принадлежал к той полосе „орнаментальной“ прозы, прозы с ориентацией на сложную сти-

листическую работу, которая начата была символистами (Белым, Сологубом, Ремизовым).

Развитие „орнаментальной“ прозы шло различными путями. Главными тенденциями этого развития было или стремление внести в прозу стиховые принципы (ритмизацию, стиховое отношение к слову) или стилизация и сказ, позволявшие расцветить и подчеркнуть лексическую и синтаксическую сторону прозы.

Бабель появился на гребне этой волны, он в своей новелле объединил обе эти тенденции и вместе с тем деформировал их, вернее, динамизировал, сжав свою новеллу до размера „миниатюры“, необычной в русской прозе. Кроме того в своем творчестве Бабель смешал самые разнообразные и далекие традиции, многие из них часто даже трудно различить, тем более что период его „ученичества“ прошел за спиной читателя [1].

Бабель появился сразу. Его рассказы, напечатанные в „Летописи“ 1916 года и появившиеся в одесских журналах, незадолго перед его „обретением“ в Лефе в 1924 году, почти никому не были известны. Даже сам Бабель начало своей литературной деятельности относит к 1924 году (см. его автобиографию).

Говоря о традициях Бабеля, правильнее всего вспомнить „романтические“ рассказы раннего Горького („Старуха Изергиль“,

---

[1] Зрелость первых вещей и сложное смешение разнообразных влияний делали его „нетрадиционным“.

Сжатость его новеллы у одних критиков ассоциировалась с Чеховым и Мопассаном, в то время, как напряженность словесной фактуры для других явилась поводом говорить о „Саламбо“ и Гоголе.

„Емельян Пиляй"). Он продолжает Горьковский метод контраста между лирическим „стиховым" пейзажем и грубой „натуралистической" „фразеологией рассказчика". Только примитивизм горьковской фабулы здесь осложнен и композиционно и стилистически.

Гиперболическая патетика „Конармии" (то, что критика называла „эпичностью") несомненно в значительной мере предварена „Тарасом Бульбой" [1].

Чрезвычайно интересно использование еврейского материала. Из традиционно „провинциального" материала, за которым упрочился „гражданский бытовизм" или комическая „фотогеничность" и интонация — он стал у Бабеля патетическим и „высоким".

II

В. Шкловский, говоря о Бабеле, замечает: „Бабель увидел Россию так, как мог увидеть ее француз - писатель, прикомандированный к армии Наполеона". Россия — вернее Конармия и одесские налетчики для Бабеля прежде всего экзотичны.

В конце концов у него получились экзотические рассказы, столь же далекие от „быта" и столь же фантастические, как новеллы Панаита Истрати, Конрада Берковичи или „Страшные Соломоновы острова" Дж. Лондона.

„Глазами иностранца" видит он феерическую необычайность положений и красок.

---

[1] См. В. Шкловский, „Критический романс", „Леф". 1924 г. № 2.

Для современной литературы рассказы Бабеля явились в роли романтической поэмы начала XIX в.: их романтический пафос, „колониальная экзотика“, ответили на „социальный заказ“, требовавший „героики“ и „романтики“ гражданской войны, а вместо этого получавших или маргариновую „молодцеватость“ красных Брешко-Брешковских или мучительно бесцветные „мемуары“.

Стилистический пафос Бабеля и романтическая героичность его фабулы были одной частью критики расценены, как „эпос революции“, в то время как другая часть ее писала о „поэзии бандитизма“ и негодовала на вредное педагогическое влияние Бабеля.

Столь явное противоречие лишний раз говорит о литературной условности его материала.

Бабель не бытописатель. Он неправдоподобен, а кажущийся „натурализм“ его рассказов результат стилистического метода и по существу дела являет собой утверждение экзотики.

Бытовая проза наша напоминает сейчас нравоописательные романы 30-х годов прошлого века. Она также скучна, „герои“ не менее добросовестно рассортированы по сословиям и разделены на добродетельных и злодеев. Читатель, поэтому, заранее знает несложную номенклатуру лиц и поступков.

Столь же примитивна и „сюжетная“ изобретательность авторов типа „Лавреневых“, с их наивной „психологизацией“ шаблонных персонажей, где быт совершенно проваливается в знакомой „литературности“ героев и сюжета (напр. „Рассказ о простой вещи“).

Быт же не хочет регистрироваться и заполнять анкеты. Писатели от анкет не могут найти способа, которым можно было бы „подать“ быт. По мелочам спускают его репортеры и фельетонисты — „киноки“ литературы.

Найти новый „угол зрения“, благодаря которому быт мог бы „ожить“ в литературе, пока не удается. Та же неудача и с героем. Наша литература безгеройна. Нет героя с „человеческой биографией“, есть „кожаные куртки“, засасываемые нэп'ом коммунисты или зарвавшиеся спецы.

Рассказы населяются замзавами и машинистками, но не „людьми“. Сокращение их еще не коснулось.

Бабель не пошел ни путем бытоописательной, ни путем психологической новеллы.

Быт у него превратился в декорации, а герои его, по театральному разодетые и загримированные, столь же условны и отнюдь не психологичны.

Пафос слова и интонации, стилистическая деформация материала определяют своеобразие Бабеля.

Бабель нашел способ изображения, он заставил по-новому увидеть вещи.

Отказавшись от „бытовизма“, сюжетности и „психологии“, перенеся все свое внимание на стилистическую сторону новеллы, на работу над словом, Бабель до некоторой степени осуществил тот идеал прозы, живущей одним стилем, который давно был выставлен и формулирован с исключительной смелостью Г. Флобером.

Флобер писал Луизе Колэ: „...не существует ни хороших ни дурных сюжетов,

и можно было бы почти установить, как аксиому, что с точки зрения чистого искусства нет вообще никакого сюжета, так как один стиль сам по себе уже есть абсолютный способ видеть вещи...“ [1] (Письмо от 16/1—1852 г.)

„Видеть вещи“ можно по разному. Обычно каждый писатель стремится найти свой „угол зрения“, свой способ „подачи материала“, подобно кино-оператору, избирающему такое положение аппарата, которое позволило бы ему снять предмет в неожиданном ракурсе, вывести его из привычного восприятия.

Описание „внешних“ движений и подчеркиванье случайной детали у Толстого, или передача тончайших оттенков в восприятии вещей и впечатлений у М. Пруста — все это различные способы „видеть вещи“, различные отношения к вещам, выводящие их из бытовой косности или традиционно литературного их изображения.

Одним из наиболее распространенных способов „подачи вещей“ является „сказ“ [2].

„Так как „сказ“ заключается не только в установке на определенную языковую характеристику „рассказчика“, но и в способе „восприятия“ им вещей и событий, то наиболее простым приемом является „преломление“ их в „психологии“ такого рассказчика (в особенности часто в жанрах комического или сатирического повествования: Гоголь, Лесков, Зощенко).

---

[1] Разрядка моя. *Н. С.*

[2] О „сказе“ см. работы Б. М. Эйхенбаума и В. В. Виноградова.

Иногда, правда, в вещах сложных по своему построению и со слабо мотивированным рассказчиком, этот „подставной рассказчик“ сливается с автором („Братья Карамазовы“).

В той же роли выступает и „письменный сказ“, когда „рассказчик“ заменен „автором“ воспоминаний, записей или писем, функция его, как „призмы“, преломляющей события, та же („Записки Ковякина“ Леонова, „Вертится“ Л. Пиранделло).

У Бабеля „сказ“ усложнен тем, что часто „рассказчиком“ является сам автор, вернее „авторская маска“, создающаяся им тут же в рассказе. Кроме того почти всюду „сказ“ рассказчика или „автора“ прерывается лирическими отступлениями, „пейзажами“, данными в другом стилистическом плане, или иронией „автора без кавычек“, как бы постоянно стоящего за повествованием (приблизительно в манере „Reisebilder“ Г. Гейне).

Патетическая интонация Бабеля и его восхищение вещами наделяют их равными достоинствами.

„Он одним голосом говорит о звездах и о триппере“, сказал о нем В. Шкловский.

Это уравнивание вещей несхожих и неравноценных, гиперболизм стиля и является основным методом Бабеля, который переключает бытовой материал в чисто словесный план, где воздействие стиля преодолевает инерцию правдоподобности. Пропорции у Бабеля произвольно изменены: в своем словесном маскараде комбриги и бойцы 1-й Конной ничем не отличаются от одесских налетчиков.

„В тот вечер в посадке Колесникова я увидел властительное равнодушие татарского хана и распознал выучку прославленного Книги, своевольного Павличенка, пленительного Савицкого“ („Комбриг 2“).

Но с тем же пафосом говорит он и о налетчиках:

„Три черных тени загромождают пути моего воображения. Вот одноглазый Фроим Грач. Рыжая сталь его поступков—разве не выдержит она сравнения с силой Короля. Вот Колька Пэковский. Простодушное бешенство этого человека содержало в себе все, что нужно для того, чтобы властвовать“ („Как это делалось в Одессе“).

И те и другие равно неправдоподобны и больше всего похожи на запорожских казаков из „Тараса Бульбы“.

Ординарность, нерасцвеченность бытовых положений не нужны Бабелю.

Бабель выбирает почти исключительно такие бытовые положения и детали, которые являются „запрещенными“ в литературе, неприемлемыми для привычно-эстетизованного сознания читателя.

Отсюда „натурализм“ Бабеля, „физиологические подробности“ его рассказов с детальным описанием „запретных“ положений.

„Облегчившись, я застегнулся и почувствовал брызги на моей руке. Я зажег фонарик, обернулся и увидел на земле труп поляка, залитый моей мочей. Она выливалась у него изо рта, между зубов и стояла в пустых глазницах“ („Иваны“).

В свое время читатель с тем же возмущением принимал „грязные подробности“ Гоголя и натуральной школы.

„Грязные подробности“ служат обязательным акссесуаром почти в каждом рассказе:

„Молодой парень повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки.

— Орудия номер два нуля, — крикнул ему казак постарше и засмеялся, — крой беглым...“ („Мой первый гусь“).

Наиболее частым средством для сдвига „бытовизма“ служит эротика.

Ввод в литературу „запретной“ эротики неоднократно являлся средством литературной революции, но если для Арцыбашева или А. Каменского эротика связывалась с „проблемой пола“, нужна была своей темой, то для Бабеля важна неожиданность материала, острота анекдота:

„Шестеро махновцев изнасиловали минувшей ночью прислугу. Проведав об этом наутро, я решил узнать, как выглядит женщина после изнасилования повторенного шесть раз“ („У батьки нашего Махно“).

В эротике для него важны шокирующие детали, „физиологичность“ натурализма. С этого сдвига бытового материала начинал он в своих первых „нравоописательных“ рассказах („Мама, Римма и Алла“), за которые и привлекался по 1001-й статье (за порнографию). Эротический материал еще больше взвинчивает стилистическую яркость новелл, эротика гиперболична своей запретностью и переключает быт в экзотику, поэтому так легко у Бабеля соединяются: лубочный народный сказ с фантастикой легенды и эротикой. Стилистическая яркость наряду с экзотичностью материала легко переходит в фантастику:

„Полштоф до дна выпили. Оно и сказалось. Как заснули — она на Альфреда брюхом раскаленным, шестимесячным, Сергеиным возьми и навались. Мало ей с ангелом спать, мало ей того, что никто рядом на стенку не плюет, не храпит, не сопит, мало ей того, ражей бабе яростной, — так нет, еще бы пузо греть, пузо вспученное и горючее. И задавила она ангела божия, задавила спьяну, да с угару, на радостях задавила, как младенца недельного, под себя подмяла, и пришел ему смертный конец, и с крыльев в простыню завороченных, бледные слезы закапали“ („Иисусов грех“).

Не менее экзотичен и пейзаж Бабеля.

Он всегда эстетизован в противовес антиэстетичности событий и героев.

Пейзаж Бабеля напоминает „Саломею“ О. Уайльда или стихи имажинистов:

„Спокойствие заката сделало траву у замка голубой. Над прудом взошла луна, зеленая, как ящерица. Из окна мне видно поместье графов Рацибор-ских — луга и плантации из хмеля, скрытые муаровыми лентами сумерек“ („Берестечко“).

Контраст лирического пейзажа и „запретного“ материала основной прием Бабеля, создающий стилистическую напряженность и почти „фантастичность“ рассказов. Но вместе с тем „грязный“ физиологизм и лирическая красивость пейзажа равно „эстетизованы“ стилистическим пафосом Бабеля, его восхищением вещами и словом.

Поэтому люди у Бабеля равны вещам, а на вещи он тратит не менее красок и слов, чем на людей.

„Перекрытые бархатом столы вились по двору, как змеи, которым на брюхо наложили заплаты всех цветов, и они пели густыми голосами — эти заплаты из оранжевого и красного бархата“ („Король“).

Вещи, природа и люди теряют свое „обычное существование“ и живут, подчиняясь своему словесному декоратору — автору.

Описывая костел в Берестечко, Бабель сам прибавляет: „Костел встал перед нами, как декорация“ („У св. Валента“). „Красные шаровары с серебряными лампасами“ начальника конзапаса не менее важны, чем описание проигранного сражения. Шаровары столь же эксцентричные, как и у Ивана Никифоровича, нанковые шаровары которого занимали собой „почти половину двора“.

III

Быт и герои съедаются пафосом слова. События и вещи ошеломляют читателя. Дело в манере бабелевского рассказывания.

Манера рассказывания объясняет бытовую невероятность.

Увлеченный психолого-философским анализом А. Воронский с большой смелостью обнаружил подноготную творчества Бабеля, найдя, что все герои его „правдоискатели“: — „Новым светом освещается фигура Афоньки с его „злым“ и хищным следом разбоя“, „с его пониманием справедливости... Да, это самая бабища-жизнь“,—восклицает А. Воронский,—столкнулась с мечтательным, с отрешенным идеализмом и чистоплюйством“.

У Бени Крика „истинно человеческие черты борца и протестанта, искривленного, но тянущегося к своей, пусть бандитской правде“.

„Медитации“ Воронского являются плодом недоразумения, так как не только о „правдо-

искательстве", но и вообще о психологии героев Бабеля говорить нельзя.

Герои Бабеля без „психологии". Та философическая настроенность, которая может создаться у читателя, является в результате „авторского отношения" к событиям и людям.

„Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони", говорит Бабель о себе и Савицком („История одной лошади").

„Герои" Бабеля почти неподвижны, они узнаются из авторской характеристики и важны Бабелю, как речевые маски или рассказчики. Оттого столь похожи они друг на друга.

„Конармия" написана, как мемуары. Точность дат и указание места, где „записан" рассказ („Броды, август, 1920" — „Смерть Долгушева").

Эта мемуарность, рассчитанная на контраст с экзотичностью материала, [1] на „правдоподобную" мотивировку и ввела в заблуждение критиков, принявших ее за чистую монету.

Мемуарность, „правдоподобность" рассказов еще более усилена вводом автора.

Автор проходит почти через все рассказы: он рассказчик и свидетель происходящего, даже „письмо" обрамляется его присутствием и „отношением" („Письмо").

Но „автор" рассказов, образ которого создается с совершенно определенной целью

---

[1] Независимо от фактического правдоподобия материал для читателя экзотичен так же, как чужды и „экзотичны" диалектизмы для языкового сознания человека, говорящего на литературном „койне".

Бабелем, о котором начдив говорит: „... из киндербальзамов... и очки на носу, какой паршивенький“ („Мой первый гусь“), такой же условно литературный персонаж, как и остальные герои новелл.

Он нужен Бабелю, как „маска рассказчика“ — патетического хвастуна, благодаря которому все повествование приобретает гиперболический характер.

Настоящий автор, подлинное авторское отношение стоит и позади персонажей, и позади „Бабеля рассказов“.

Образ „кандидата прав петербургского университета“ с „очками на носу“ противопоставлен звериной грубости окружающего.

Автор - Бабель иногда сливается с ним, чаще же стоит за героями и событиями рассказа. Он Санчо-Панса своих героев. Их простодушная жестокость и необъятное хвастовство — легендарны, но за ними улыбка Бабеля, иронического Санчо-Пансы. Его ирония развенчивает героику событий. Бабель в интонации, в иронической улыбке и в тех ремарках, которые окрашивают рассказ.

Но нередко Бабель выступает и как Дон-Кихот, с патетической декламацией, эмоциональной взволнованностью оратора:

> „...Помнишь ли ты Житомир, Василий? Помнишь ли ты Тетерев, Василий, и ту ночь, когда суббота, юная суббота, кралась вдоль заката, придавливая звезды красным каблучком“ („Сын Рабби“).

Декламация Бабеля почти всегда трагична:

> „О, Броды! Мумии твоих раздавленных страстей дышали на меня непреоборимым ядом...“ („Путь в ‚Броды“).

Это — интонация библейского пророка. Она не только у Бабеля, но и у его героев. Когда ведется рассказ от лица рассказчика, то этот рассказчик, тот же „патетический хвастун“ [1] с повышенной, определяющей повествование интонацией, опьяненный событиями и вещами.

В еврейских рассказах рассказчик чаще всего говорит с лаконической пышностью библии:

„И вот я буду говорить, как говорил господь на горе Синайской из горящего куста. Кладите себе в уши мои слова. Все, что я видел, я видел своими глазами, сидя здесь, на стене второго кладбища, рядом с шепелявым Моисейкой и Шимшоном из погребальной конторы. Видел это я, Арье Лейб, гордый еврей, живущий при покойниках“ („Как это делалось в Одессе“).

События и вещи становятся баснословными:

„И похороны состоялись на следующее утро. О похоронах этих спросите у кладбищенских нищих. Спросите о них у шамесов из синагоги, торговцев кошерной птицей или у старух из второй богадельни. Таких похорон Одесса еще не видела, а мир не увидит. Городовые в этот день одели нитяные перчатки. В синагогах, увитых зеленью и открытых настежь, горело электричество...“ и т. п. („Как это делалось...“).

В „Конармии“ тоже „эпическое бахвальство“ рассказчика:

„Крошили мы шляхту по за Белой Церковью. Крошили вдосталь, аж деревья гнулись. Я с утра отметину получил, но выкомаривал ничего себе, подходяще. Денек, помню, уже к вечеру пригибался. От комбрига я отбился, пролетариату всего казачишек пяток за мной увязалось. Кругом в обнимку рубаются, как поп с попадьей, юшка из меня по-

---

[1] Определение Ю. Н. Тынянова.

маленьку капает, конь мой передом мочится... Одним словом — два слова..." („Конкин").

Часто у Бабеля „письменный сказ", где события в „психологии" автора письма так же преломляются, как и у „устного рассказчика", а языковые особенности и штампы малограмотного слога играют ту же роль, что и особенности устной речи в „сказе".

„Во вторых строках сего письма спешу вам описать за папашу, что они порубали брата Федора Курдюкова тому назад с год времени" („Письмо").

IV

Стиль Бабеля без полутонов, он прибегает к наиболее резким словесным эффектам и контрастам. Можно, конечно, грубо и приблизительно, наметить две тенденции в работе писателей над словом.

Стремление к простоте слога, к словесной скупости, где сложная стилистическая работа замаскирована кажущейся „простотой" и грамматической ясностью фраз. Такова, например, проза Пушкина.

Другой стилистический принцип основан на большей напряженности, „орнаментальности" слога.

Здесь писатель пользуется или „сказом" (Лесков) или такими стилистическими средствами, как ритмизация, деформирования синтаксиса, семантическая напряженность (Гоголь, Белый, Сологуб).

Эти тенденции могут перекрещиваться и в свою очередь распадаются на множество других, но их в известной мере можно принять,

как вехи противоположных стилистических устремлений.

Бабель — „орнаменталист“, он довел до предельной яркости и силы семантическую напряженность и ритмичность своей новеллы. „Теснота словесного ряда“, стилистическая насыщенность его почти напоминает стиховую. Анализируя его стиль, все время можно было бы пользоваться аналогиями со стихом, правда, в то же время необходимо не упускать из виду различную роль часто сходных элементов в стиховой и прозаической конструкции.

Огромную роль в прозе Бабеля играет абзац.

Абзац в прозе является ритмико-синтаксической и семантической единицей, до некоторой степени сходной по своему значению со строфой в стихотворении или с кадром в киноленте.

Абзац объединяет прозаический отрезок, замыкая его синтаксические периоды и соответствующий им круг словесных ассоциаций в некоторое единство. Таким образом абзац— это ритмико-синтаксическая и семантическая единица, композиционный компонент рассказа.

Чередование абзацев, нарушение их композиционной цепи, разрушение самого абзаца, разбивка его диалогом создают разнообразные ритмические и семантические эффекты.

Абзац у Бабеля почти всегда невелик и противопоставлен кускам диалога.

Абзац служит для описаний, чаще всего лирических, и ритмически замкнут. Ритмико-синтаксическое нагнетание (правда, далеко не

всегда) — обычно разрешается последней „заключающей“ фразой, выделенной ритмически или семантически.

„Венчание кончилось. Раввин устало опустился в кресло. Потом он вышел из комнаты и увидел столы, поставленные во всю длину двора. Их было так много, что они высовывали свой хвост за ворота, на госпитальную улицу. Перекрытые бархатом столы вились по двору, как змеи, которым на брюхо наложили заплаты всех цветов, и они пели густыми голосами — эти заплаты из оранжевого и красного бархата“ („Король“).

Любопытна одна подробность: абзац у Бабеля чаще всего начинается с короткой, интонационно нейтральной, информационной фразы, являющейся как бы ритмическим сигналом, приступом к новой „строфе“, например, в сравнительно длинном рассказе „Афонька Бида“, так начинаются почти все абзацы.

Часто последний „заключающий“ рассказ абзац заостряется в „сентенцию“ или приобретает особую значительность, хотя бы сам по себе „внешний“ смысл его был и маловажен:

„И я принял милостыню от него, от Грищука, и съел его яблоко с грустью и благоговением“ („Смерть Долгушева“).

Абзац Бабеля строится обычно на ритмическом и семантическом нагнетании, поэтому так часты абзацы с перечислением, где повторяются аналогичные синтаксические и интонационные ходы, они создают основную ритмизующую инерцию прозаической интонации.

Ритмическое построение абзаца иногда настолько явно, что переходит почти в стиховую интонацию; эта интонация часто бывает так

резка и немотивирована, что прорывает условную маскировку „эпистолярного сказа“, которым написаны многие рассказы Бабеля.

В новелле „Соль“, стилизованной под солдатское письмо и написанной от лица Никиты Балмашева, „солдата революции“, — есть совершенно „стиховые“ абзацы, не только по своей ритмической структуре, но и по семантике, ориентирующейся на народную песню:

„И пробивши третий звонок поезд двинулся. И славная ночка раскинулась шатром. И в том шатре были звезды — каганцы. И бойцы вспоминали кубанскую ночь и зеленую кубанскую звезду. И думка полетела, как птица. А колеса тарахтят, тарахтят...“

Вместе с тем такие абзацы не выпадают из общего стиля рассказа, так как на том же ритмико-интонационном принципе, хотя и не столь явно, построены и остальные абзацы.

Другой тип абзаца, контрастирующий с первым, основан не на синтаксическом декламационном нагнетании, а на короткой „информирующей“ фразе:

„На деревне стон стоит. Конница травит хлеба и меняет лошадей. Взамен приставших кляч кавалеристы забирают рабочую скотину. Бранить тут некого. Без лошади нет армии“ („Дьяков“).

Лаконичность предложений в таких абзацах создает особую ритмическую систему и семантическую „простоту“, контрастирующую с декламационными абзацами.

Интонация собственно и составляет основную ритмическую природу прозы. Рассказы Бабеля как бы созданы для чтения вслух (недаром их так часто исполняют с эстрады).

Сталкивание различных интонационных систем излюбленный прием Бабеля.

Он избегает интонационных переходов, стремясь к максимальной интонационной резкости, но в то же время даже разговорную интонацию ритмизует почти по стиховому, повторениями и инверсиями:

„Смеха мне — сказал Грищук горестно... — смеха мне, зачем бабы трудаются..." („Смерть Долгушева"), или с явной ориентацией на народный эпос:

> „Прощай, Степан, — сказал он деревянным голосом, отступил от издыхающего животного и поклонился ему в пояс, — как ворочусь без тебя в тихую станицу? Куда подеваю с под тебя расшитое седелко? Прощай, Степан..." („Афонька Бида").

Особенно резки контрасты интонации, когда нарушается, сламывается правильная периодичность абзацев. Абзацы тогда чередуются по контрастам интонаций:

1. „ — Уйди, — ответил он бледнея,—убью. Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку.

2. И взвел курок.

3. Я поехал шагом, не оборачиваясь, чувствуя спиной холод". („Смерть Долгушева").

Абзац здесь сжимается, при чем наибольший интонационный вес имеет наиболее лапидарный (2). Композиционно он эквивалентен обычному абзацу, но его краткость наделяет его максимальной смысловой и интонационной силой.

„Патетический автор" и речевая яркость героев дают Бабелю эту предельную интонационную насыщенность.

Для языка Бабеля важнее всего использование различных речевых слоев и интонаций. Каждый рассказ определяется интонационным движением, как музыкальное произведение мелодией. Библейские и жаргонные — комические интонации („Об чем думает такой папаша? Он думает об выпить хорошую стопку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях — и ничего больше". — „Как это делалось в Одессе") — переплетаются и перекликаются друг с другом.

При основном стилистическом методе контрастов особенно часты у Бабеля резкие переходы от разговорной интонации к декламации. Им сопутствует такая же смена различных словесных рядов и жаргонных оборотов.

Штампы революционно-газетной фразеологии („Но не долго длилось торжество капитала мешечников") сменяются лирическими образами, словно взятыми из имажинистских стихов („Голубые дороги текли мимо меня, как струи молока, брызнувшие из многих грудей", „ночь, растерзанная молоком луны". — „Солнце Италии").

В стремлении к наиболее выразительному и неиспользованному словарю Бабель приходит к „запретным" словам и выражениям, играющим в словарном плане ту же роль, что „запретная эротика" и „шокирующие подробности" в материале.

Интонация настолько определяет эмоциональную окраску слов и оборотов, что еврейские фразы, попадая в захват патетической интонации, часто теряют свойственный им комический оттенок.

Слова сталкиваются своими эмоциональными ореолами не только в репликах действующих лиц и декламирующего рассказчика но и в пределах авторских ремарок и лирических отступлений:

„Насильственный пришелец, я раскидываю вшивый тюфяк в храме, оставленном священнослужителями...“ („Костел в Новораде“); „страстные лохмотья“, „писаря отсыревшие от бессонницы“ — всюду утверждают изобилие и выразительность слова.

V

Бабель живет в слове. Вне интонации и словесной фееричности он невообразим.

Проза, основанная на „сказе“ или на сложной языковой оркестровке „орнаментализма“, строится по совершенно другим принципам, чем сюжетная проза.

Новеллы О. Генри и Бабеля противоположны по принципам новеллистического построения.

Фабула у Бабеля развивается не по событийной наметке происшествий, а по скрытым „внутри“ рассказа ассоциациям.

Так, в шахматах фигуры двигаются не просто с квадрата на квадрат, а по условным законам, определяющим сложность их ходов.

Так, слово в стихе живет своими закулисными значениями.

Смысл—фабула рождается из столкновения слов.

В прозе, ориентированной на языковое строительство, — сложность „действий“, запутанность

интриги и „психологическая нагрузка“ персонажей значительно сжимаются.

„Сказ“ всегда „упрощает“ события и нивеллирует героев. (В случаях—„сюжетной прозы“ с наличием рассказчика, последний „вытесняется“ и стиль его речи почти не замечается.)

В сюжетной прозе слова воспринимаются всей своей массой, периодами, кусками текста — у Бабеля повышается вес отдельного слова, фабула развивается „словесными“ ассоциациями, где слова и образы складываются, как костяшки в домино.

Это хорошо знал Хлебников:

„Повесть строится из слов, как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом... Рассказ есть зодчество из слов“... („Зангези“).

Наиболее отчетливо выступает „подземное“ развитие фабулы у некоторых современных писателей, пришедших от поэзии к прозе: Хлебникова, Мандельштама, Пастернака.

Фабула у Бабеля основана на одном каком нибудь эпизоде („Смерть Долгушева“, „Конкин“, „Мой первый гусь“). При этом возможны случаи, как почти полного отсутствия „событийной канвы“: („Путь в Броды“, „Кладбище в Козине“, „Линия и цвет“) — так и „двойного построения“—событийного и „ассоциативного“, внутреннего развертывания фабулы.

Здесь „фабула“ раскрывается не только в событиях, но и соотношением словесных ассоциаций и стилистических пластов, через них

проглядывает „лицо автора“ и „смысл“ рассказа.

Одним из наиболее частых способов такого раскрытия „смысла“—игра на контрастах. Контрасты спокойного тона рассказчика и трагизма событий, стиховой напряженности пейзажа с грубой эротикой и словарем героев, проходят лейтмотивом через все вещи Бабеля. Их нельзя выписать, иначе пришлось бы переписывать целые рассказы.

Случка лошадей, в то время, когда „по знаку начдива мы пошли в атаку, незабываемую атаку при Чесниках“ („Чесники“).

„Тело Сашки, цветущее и вонючее, как мясо только что зарезанной коровы“ на фоне костела, „полного танцующих лучей, воздушных столбов какого то прохладного веселья“ („У св. Валента“).

„Фабула“ — „сверхповесть“ складывается из этих контрастов, создающих „эмоциональный ореол“ рассказа, сходный с эмоциональным ореолом отдельного слова.

Абзацы со своими „смыслами“ и эмоциональными оттенками сталкиваются Бабелем в каждой новелле, абзацы, враждебно контрастирующие или перекликающиеся.

По существу рассказ строится почти так же, как отдельный абзац, абзац, где перечисление контрастирующих вещей и слов рождает стиховой смысл:

„Здесь все было свалено вместе — мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинс ого черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку

постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древне-еврейских стихов“ („Сын Равви“).

Скрещивание различных языковых слоев, контрастных интонаций и образов освещает не рассказанный смысл новелл.

Наряду с „игрой контрастами“, „ключем к фабуле“ является деталь.

Деталь обнажает прорыв скрытого смысла, настраивает эмоциональный тембр рассказа. Молитвенник в руках Эдит (в фильме Кулешова „По закону“), заменяя многословие надписи, лучше событий вскрывает „замысел“ фильма.

Нарочитая „беспристрастная точность“ детали и „равнодушное бесстрастие“ автора или рассказчика создают напряженность впечатления.

„Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись“ („Берестечко“).

Деталь, перенесенная на конец рассказа, переключает событийное повествование и раскрывает эмоциональный ореол новеллы.

Заключение дается не как разрешение событий, а как эмоциональная „концовка“, поворот выключателя:

„А когда Беня вернулся домой,— во дворе потухали уже фонарики и на небе занималась заря. Гости разошлись, и музыканты дремали, опустив головы на ручки своих контрабасов. Одна только Двойра не собиралась спать. Обеими руками она подталкивала оробевшего мужа к дверям их брачной комнаты и смотрела на него плотоядно, как кошка, которая, держа мышь во рту, легонько пробует ее зубами“ („Король“).

„Внутренняя фабула“, приоткрываемая иногда деталью, такой „концовкой“ обнажается, рассказ регрессивно осмысляется, — раскрыт „замысел“ автора.

Этот метод внутреннего развития фабулы, лишь приоткрываемой в некоторых местах рассказа, скрытой за событийной канвой, отнюдь не является „идейным замыслом“ рассказа в публицистическом или философском смысле.

Это совершенно конкретный способ повествования, „закулисная фабула“, определенный, легко расшифровываемый смысл (а не произвольное „проицирование“ любого „идейного“ содержания), который мы можем отметить у ряда писателей. Сюда, например, „ненужные подробности“ и разговоры у Л. Толстого; в особенности же резко этот метод дан у Л. Добычина [1] — в совершенно ином, чем у Толстого плане, — где даны лишь намеки на события, а „сюжета“ в общепринятом смысле нет.

VI

Бабель печатался около двух лет: 1924—26. Затем перестает писать, или, вернее, пишет сценарии.

За ним никто не идет. У него почти нет подражателей.

Бабель сам сознает завершение определенного периода в своем творчестве и ищет новых путей.

---

[1] Л. Добычин, „Встречи с Лиз.“ Изд. „Мысль“ Лнгр. 1927 г.

Последние вещи — („История моей голубятни“, „Первая Любовь“) свидетельствуют об этом. Дав предельную языковую напряженность, он пробует подойти к быту и психологизму. „История моей голубятни“ и „Первая любовь“ вместе с тем свидетельствуют об отходе от крайней сжатости рассказа.

Эти вещи близки автобиографическим рассказам Горького и знаменуют поворот от прежней манеры. Бабель здесь хочет создать „биографический рассказ“ с психологической наполненностью героев. Словесная мозаичность и контрастные переходы — приглушены. Портреты в манере Горького даны в психологическом плане, с подчеркнутой патологичностью и эротикой.

Здесь то же стремление к необычайному материалу и языковой „пышности“, но материал реализован с большей бытовой и психологической мотивированностью.

Ритмически или семантически „выдвинутое слово“ в больших вещах перестает ощущаться. Пильняка мы начинаем читать, перепрыгивая через словесные тупики. В Белом стараемся изолировать его „анапестическую стиховность“ и чрезмерную „неологизацию“ слов.

Сейчас следует вернуть вес слову, делая его точным и скупым. Словесная роскошь привела к обеднению слова, подавленного чрезмерной напряженностью. Словесная скупость и „простота“ повидимому явятся в ближайшее время на смену словесной „кудреватости“ [1]

---

[1] Симптоматичную, хотя и не вполне удачную, в силу небрежного отношения к слову, попытку „скупого“ точ-

(определение С. Шевыревым прозы Марлинского).

В глазах современника литература стареет слишком быстро. Наши дни больны чрезмерной легковесностью безвременья. Год — два и вещи еще живые вчера — уходят в „историю литературы“ или забываются („Голый Год“, „Хулио Хуренито“, „Города и Годы“). Писатели поэтому постоянно меняют свою манеру и голоса.

Бабель замкнулся. Круг его вещей до сих пор не раздвинулся.

„Стиховая“ организация прозы с „лирически“ развертываемой темой,—как у Бабеля,—наряду с элементами сказа, — привела к крайней выдвинутости словесного ряда.

Перенапряженность словесной динамики умертвила в современной прозе вес отдельного слова.

Смысл слова, предметная точность его значений и оттенков перестали чувствоваться.

Бабель говорил слишком высоким голосом, чтобы говорить долго. Он почувствовал, что надо говорить иначе. Но менять голос трудно.

Фантастические евреи, говорящие библейскими цитатами и бойцы 1-й конной должны снять театральные одежды, разгримироваться и заговорить „прозой“. Иначе я боюсь, что у Бабеля может получиться бесконечная серия новелл, метод которых стандаризовался и уже „готовым“ переходит из одного рассказа в другой.

ного стиля мы имеем у Слонимского в романе „Лавровы“.

Литература изменяется не только путем постепенной эволюции, но и резкими сдвигами и переходами к новым принципам работы.

Далеко не всегда литературные сдвиги сопровождаются полемикой и борьбой „школ“, иногда смена господствующих тенденций замечается неожиданно, тогда, когда современники замечают, что вещь, еще накануне имевшая успех, перестает „пружинить“ и актуальны стали совсем иные стороны литературного строительства.

Сам писатель в этом часто не виноват. Он продолжает писать ничуть не хуже, а то и лучше, чем прежде, но перемещаются тенденции как в развитии самой литературы, так изменяется и читательское отношение к ним. Литература начинает жить новыми принципами, а „вчерашний“ день ее может стать дальше, чем позавчерашний, чем прошлые „созвучные“ этапы литературной жизни, оттесненные „вчерашними“ требованиями. И, наоборот, писатель, попавший на гребень литературной волны, использовавший наиболее актуальные тенденции современности, становится сразу нужным и популярным, хотя слава его может быть и очень недолгой (так было, например, с „Иваном Выжигиным“ Булгарина или со стихами Бенедиктова).

Такой „сдвиг“, прошедший почти незаметно, совершился за последнее время. Со времени 1920—26 г. г., мы пережили волну „орнаментальной“ прозы, прозы, где центральную роль играли вопросы стиля, „сказа“, подчеркнутой работы над словом.

В настоящее время перед прозой стоят новые задачи: проблема романа, психологии героя

бытового материала, — которые решаются по разному, но тем не менее для всех ясно, что период „орнаментации“ прошел.

Бабель оказался как раз на границе литературных смен.

Не случайно, что он перестал писать новеллы и за два последних года как бы выбыл в отпуск. Если бы он сейчас написал и напечатал рассказ в манере „Конармии“, мы отнесли бы его к прежнему Бабелю, отсюда понятны его поиски и окружные пути: работа над кино-сценариями, пьеса, — но пока все это перекраивание старого.

То, что писалось о Бабеле год, полтора тому назад, стало историчным. Литература сейчас идет другими дорогами.

1926. VIII — 27. VI.

ПАВ. НОВИЦКИЙ

БАБЕЛЬ

1

В детстве Бабель пять лет из прожитых им десяти всею силою души мечтал о голубях, и вот, когда он купил их и весь трепетал от счастья, калека-погромщик Макаренко разбил голубей на его виске. Его отвели на стеклянную террасу к Рубцовым, которые прятали во время погрома его родителей. Лопоухий мальчик превратился в извивающийся клубок, перекатывающийся в зеленой блевотине. Он метался на постели и, падая на пол, не сводил глаз с Галины Аполлоновны Рубцовой, в которую был таинственно и страшно влюблен. Пытаясь унять икоту, он вообразил себя героем еврейской самообороны, а Галину, — стоящей в высоте, на верхней бойнице гигантского дома, пренебрежительно наблюдающей его гибель. Эта картина понадобилась ему затем, чтобы горше, горячей, безнадежней любить Рубцову. Он наслаждался отвратительной своей властью над ее большим, прекрасным телом, которое корчило и расшатывало от зрелища судорог и рвоты. Он рычал ей в лицо, чтобы продлить эту власть над ней, и, рыдая, торжествуя, изнемогая, с последними усилиями любви, рыгал возле нее зеленой водой, шед-

шей из сердца. Это была отвратительная и страшная действительность, которая поражала воображение и приковывала внимание. В обычное время мальчик ужасался взгляда Галины, отворачивался от него и трепетал. В ликующих ее глазах он видел „удивительно постыдную жизнь всех людей на земле“ и хотел „заснуть необыкновенным сном, чтобы забыть об этой жизни, превосходящей все мечты“.

Такою представлялась Бабелю жизнь с детства: постыдной, физиологически беспощадной, необыкновенной и чрезвычайной. Перед ней надо было трепетать и удивляться. Чем страшнее и чудовищней она была, тем сильнее и полнее было чувство бытия, тем восторженнее и необузданнее были мечты и вымыслы. И в мечтах и в обыденности жизнь страшна и необычайна. Нет предела для воображения, так как жизнь превосходит все мечты.

У Бабеля — страстный, сухой и точный еврейский ум. До шестнадцати лет он изучал еврейский язык, библию и талмуд. Важная серьезность и сосредоточенная строгость мысли делают его рисунок уверенным и острым. У него нет неуловимых линий. Его обнажающий взор охватывает определенные и резкие контуры предметов. Его рисунок — сухой, точный и четкий, как его ум. Бабель говорил Керенскому в санатории Олила:

„Вы не только слепы, вы — почти мертвы. Линия, божественная черта, властительница мира, ускользнула от вас навсегда. Мы ходим с вами по саду очарований, в неописуемом финском лесу. До последнего нашего часа мы не узнаем ничего лучшего. И вот

вы не видите обледенелых и розовых краев водопада, там, у реки. Плакучая ива, склонившаяся у водопада — вы не видите ее японской резьбы. Красные стволы сосен осыпаны снегом. Зернистый блеск роится в снегах. Он начинается мертвенной линией, прильнувшей к дереву, и на поверхности, волнистой, как линия Леонардо, увенчан отражением пылающих облаков. А шелковый чулок фрекен Кирсти и линия ее уже зрелой ноги?“ (*везде разрядка моя П. Н*).

Керенский не терпит четкости линий и контуров. Он импрессионист, человек зыбких и расплывчатых впечатлений.

„Мне не нужна ваша линия, низменная как действительность, отвечает Керенский. — Зачем мне линии, когда у меня есть цвета? Зачем мне веснушки на лице фрекен Кирсти, когда я, едва различая ее, угадываю в этой девушке все то, что я хочу угадать?“ („Линия и цвет“).

Но Бабель не только наслаждается линейным начертанием мира. Он рассматривает предметы вблизи и остро воспринимает пространственную их завершенность.

„Обведенная венцом снегов, раскрашенная кармином и лазурью, она (церковь) легла на задымленное небо севера, как пестрый бабий платок, расписанный русскими цветами. Линии непышных ее куполов были целомудренны, голубые ее пристроечки были пузаты, и узорчатые переплеты окон блестели на солнце ненужным блеском“. („Конец св. Ипатия“). „Художник... разделся донага и облил студеною водой свое розовое узкое хилое тело... Положил гармонию на острые свои колена“ („Пан Аполек“). „На нем была выкроенная из голубого ковра куртка с вышитой на спине лилией, и потный чуб его был расчесан поверх вытекшего глаза“. („Афонька Бида“). „Голые колени, неумелые как у старухи, стукались о ржавое же-

лезо ступенек, и две толстогрудые машинистки в матросках волочили по полу длинное и застенчивое тело умирающего. Мы положили его в углу редакции, на полу. Казаки в красных шароварах поправили на нем упавшую одежду. Девицы, уперши в пол кривые ноги незатейливых самок, сухо наблюдали его половые части, эту чахлую нежную курчавую мужественность исчахшего семита". („Сын рабби.") „Спаситель курчавый жиденок с клочковатой бороденкой и низким сморщеным лбом. Впалые щеки его были накрашены кармином, и над закрывшимися от боли глазами выведены тонкие рыжие брови". („У св. Валента.") „Под кружевами ее рубашки, вырезанной низко, видно было углубление и начало белых, вздутых, отдавленных книзу грудей, а на халате ее розовыми шелками были вышиты драконы, птицы, дуплистые деревья". („Первая любовь.")

Точный ум Бабеля и четкий его рисунок не ограничили его изобразительных средств линейным схематизмом и бесплотной отвлеченностью. Его ум—страстный, бесноватый, горячечный. Здравый смысл, холодная отвлеченная мысль—безумие. Мысль должна быть конкретной, образной, эмоционально насыщенной. Не чертеж, а живая страстная линия воображения. Бабель одержим воображением. Душа его „налита томительным хмелем мечты". Он едва вмещает „в древнем теле своем бури своего воображения" („Сын рабби"). Он знает, что воображение может быть отвлеченным, мертвенным и может быть страстным осмыслением жизни, которая безумнее всякой мечты и чудеснее всякого воображения.

..Сидоров, тоскующий убийца, разорвал в клочья розовую вату моего воображения и потащил меня в черные коридоры здравомысля-

щего своего безумия... И он рассказывал мне о женщинах так подробно, что мне было стыдно и приятно слушать. Это, я думаю, потому, что нас потрясали одинаковые страсти. Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони" („История одной лошади").

В мальченке Кикине, рассыльном „штаба батьки нашего Махно", „воображение работало с необыкновенной живостью". Но это было бумажное воображение („розовая вата воображения"), так как оно ограничивалось наклеиванием на германскую каску полосок золоченой бумаги. Рухля, которую изнасиловали шестеро махновцев и которая невозмути о продолжала неспешное свое существование, и мальчик, обиженный тем, что его не пустили в очередь сходить к Рухле, были действительностью, но эта действительность была гораздо безумнее и чудеснее всякого воображения („У батьки нашего Махно").

Стихийные первобытные страсти управляют бурями воображения и необузданными вымыслами людей. Таков основной тезис Бабеля.

2

С точным и четким бабелевским рисунком сопряжена сочная и пряная живопись. Бабель воспринимает природу и жизнь как живописец. У него пылающий колорит и яркое освещение, полное блеска и огня. Среди прозаиков нет мастера, равного ему по живописной яркости красок. Только пламенные видения и живописные приемы Державина могут быть

сопоставлены с красочной сочностью Бабеля. Самыми цветистыми и колористически насыщенными его новеллами следует считать „Пана Аполека" и „У св. Валента". Красочная крепость этих вещей возникла оттого, что самим объектом их словесного изображения являются произведения живописи. Картины и рисунки старых мастеров составляют орнамент событий и эпизодов. Бабель показывает свое восприятие предметов изобразительного искусства. При этом он обнаруживает не только острое чувство рисунка и колористическое воображение, но и глубокое чувство материала и особенностей техники. Рисунок цветными карандашами воспроизведен повторным обозначением:

„На небольшом листе бумаги красным карандашом, карандашом, красным и мягким, как глина, было изображено смеющееся лицо панны Брайны, обрамленное медными кудрями" („Пан Аполек").

За этой законченной пастелью воспроизводится красочное пиршество масляной живописи. Чувство техники и материала, острое вначале, потом уступает всеобъемлющему колористическому буйству.

„Картины были написаны маслом на тонких пластинках кипарисного дерева. И патер увидел на своем столе горящий пурпур мантий, блеск смарагдовых полей и цветистые покрывала, накинутые на светящиеся равнины Палестины" (там же).

„Уже через месяц новый храм был полон блеяния стад, пыльного золота закатов и палевых коровьих сосцов... Буйволы с истертой кожей влеклись в упряжке, собаки с розовыми мордами бежали впереди... Коричневые рубища франци-

сканцев окружали колыбель. Толпа волхвов была изрезана сверкающими лысинами и морщинами, кровавыми, как раны" (там-же).

„На этой картине двенадцать розовых патеров качали в люльке, перевитой лентами, пухлого младенца Исуса. Пальцы ног его оттопырены, тело отлакировано утренним жарким потом. Дитя барахтается на жирной спинке, собранной в складки, и двенадцать апостолов в кардинальских тиарах склонились над колыбелью. Их лица выбриты до синевы, пламенные плащи оттопыриваются на животах. Глаза апостолов сверкают мудростью, решимостью, весельем, в углах их ртов бродит тонкая усмешка, на двойные подбородки посажены огненные бородавки, малиновые бородавки, как молодая редиска в мае" („У св. Валенга").

Зрительные обозначения (световые, красочные, объемные и линейные) этой фламандской живописи являются наиболее показательными во всей работе Бабеля. От станковой и стенной живописи он перенес их к восприятию любого предмета и явления. Основным его цветом является цвет человеческого мяса и человеческой крови: красный и розовый. Бабель говорит о „розовом духе умирающего неба" („Мой первый гусь"), „розовом молоке коровьего вымени" („Отец"), о розовом поте („пот, розовый, как кровь, розовый, как пена бешеной собаки, обтекал эти груды разросшегося, сладко воняющего человечьего мяса" — „Король"), о „горящем пурпуре мантий", „смарагдовых полях" („Пан Аполек"), „красной жилетке мосье Либермана" („История моей голубятни"), „малиновых жилетах" налетчиков („Как это делалось"), „оранжевых платьях молочниц" (там же), „оранжевой звезде" („Любка-казак"), „за-

платах из оранжевого и красного бархата“ („Король“), „малиновых вожжах“ („Иваны“) и „малиновых ножках в младенческом поту“ („Любка-казак“) [1].

3

Эта фламандская живопись ультра-натуралистична. Не тело человеческое и его отправления рисует Бабель, а „груды разросшегося, сладко воняющего человечьего мяса“. Мясом переполнены его новеллы. Они пахнут приторно и пряно. Со всех сторон — страшные чудовищные человечьи туши: бабьи тряские подбородки и замусоленные груди, расплывшаяся плотоядная Двойра, сорокалетняя сестра Бени Крика, с разросшимся зобом и вылезающими из орбит глазами, подталкивающая оробевшего щуплого мальчика к дверям брачной комнаты („Король“), громадные бока Баськи („Отец“), шестимесячное вспученное раскаленное брюхо Арины, навалившееся на ангела („Исусов грех“), жирные кирпичные, раздутые,

[1] Основной прием Державина — красочная живописность. Основные его цвета: красный, огненно-медный, розовый (цвета солнца и огня). Примеры его колористического письма: „Луна... палевым своим лучом златые стекла рисовала на лаковом полу моем“ („Видение мурзы“), „Посыпались со скал рубины, яхонты, кристал и бисеры перловы“ („Утро“ 1800), „яхонтовы взоры“, „багрянная в устах заря“, „в власах я злато зрю“, „пурпур в ягодах“ (вся живопись „Жизни Званской“). „У Бабеля: „горящий пурпур мантий“, „пыльное золото закатов“, „палевые коровьи сосцы“, „малиновые бородавки“, „лакированные колеса“.

как шары, ноги налитой коровьими соками еврейской девушки („У батьки нашего Махно“), образ российской богородицы: „Худая баба с раздвинутыми коленями и волочащимися грудями“ („Конец св. Ипатия“). Исконная первобытная животная стихия плоти. В „Отце“ Бабель дал грандиозную картину копошащегося, растущего и функционирующего мяса.

„Она (Баська) сидела на лавочке и шила себе приданое. Беременные женщины сидели с ней рядом; груды холста ползли по ее раскоряченным могущественным коленям; беременные бабы наливались всякой всячиной, как коровье вымя наливается на пастбище розовым молоком весны, и в это время мужья их, один за другим, приходили с работы. Мужья бранчливых жен отжимали под водопроводным краном всклокоченные свои бороды и уступали потом место горбатым старухам. Старухи купали в корытах жирных младенцев, они шлепали внуков по сияющим ягодицам и заворачивали их в поношенные свои юбки. И вот Баська из Тульчина увидела жизнь Молдаванки, щедрой нашей матери,—жизнь, набитую сосущими младенцами, сохнущим тряпьем и брачными ночами, полными пригородного шику и солдатской неутомимости“.

Основным приемом Бабеля является **беспощадная физиологичность образа**. Внутреннее состояние духа и душевная жизнь персонажей выражается физиологическими отправлениями и внешними физическими чертами. Большинство персонажей и предметов не имеют самостоятельного существования. Они являются только объектами физиологически обостренного восприятия автора.

У него раздраженное и тонкое обоняние. Запахи волнуют и беспокоят его. Запахами характеризуются предметы и люди.

„Мертвенный аромат парчи, рассыпавшихся цветов, душистого тления лился в ее трепещущие ноздри, щекоча ее и отравляя („У св. Валента“).

„Каждую цифру запивали бессарабским вином, пахнущим солнцем и клопами“ („Любка—казак“).

„В обеденной зале пахнет сосной, прохладной грудью графини Тышкевич и шелковым бельем английских офицеров“ (Линия и цвет“)

„И от земли пахло кисло, как от солдатки на рассвете“ („Сашка Христос“).

„Ноги девушки... воняли приторно, как только что вырезанное мясо“ („У батьки нашего Махно“).

„От их бедер шел запах моря и молока“ („Как это делалось“).

„Казаки заголили тело Сашки, цветущее и вонючее, как мясо только что зарезанной коровы“ („У св. Валента“).

Глаза Бабеля беспощадны. Они прикованы к самым мрачным, зверино-жестоким, обнаженно-животным проявлениям первобытного инстинкта. Животная первоначальная дикая сила жизни привлекает все его внимание. Он отбирает свои впечатления и останавливается на самых невыносимых. С нарочитым непреклонным натурализмом он тщательно вырисовывает неописуемую чудовишность жизни. Он не видит нормы, закономерности, общего правила. Всюду он ищет необычайного, исключительного, экстравагантного. Можно сказать, что чрезвычайность становится для Бабеля нормой и общим правилом жизни. В „Истории моей голубятни“ он рассказывает, как в детстве на экзамене „испытал чувство забвения, чувство близости конца и бездны, выложенной

восторгом и отчаянием". Близость гибели вызывает его вдохновенье. Он пишет „охваченный гибельным восторгом". Перед лицом смерти, катастрофы, палачества он испытывает „безумие, которое называется вдохновением". Фабула бабелевских новелл не знает жалости.

Семен Тимофеевич Курдюков истово кончает своего папашу Тимофея Родионыча, который порубал своего сына Федора („Письмо"). Тараканыч балуется с изъеденной сифилисом старухой, спокойно и тупо заражает жену и собирается топором порубать святителя Сашку, своего пасынка, когда тот заступается за мать („Сашка Христос"). Щуплый очкастый интеллигент из киндербальзамов, чтобы заслужить доверие бойцов, которые режут за очки, но уважают за порчу самой чистенькой дамы, с отчаянием отдается во власть первобытного инстинкта и сапогом давит живую гусиную голову („Мой первый гусь"). Павличенко, красный генерал, бывший пастух помещика Никитинского, с упоением топчет более часу своего бывшего барина на глазах его безумной жены и за это время сполна узнает тайну жизни („Жизнеописание Павличенки"). Такими эпизодами переполнены новеллы Бабеля.

Но этого Бабелю мало. Он желает умучить своего читателя созерцанием самого невыносимого зверства. Ему мало физиологии. Он вооружается анатомическим ножом и с гибельным восторгом роется в гнойных внутренностях человека. Он показывает, как „гусиная голова треснула под сапогом, треснула и потекла", как „белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей"

(„Мой первый гусь“). Он вспоминает с страшной отчетливостью, как в детстве воодушевленный погромом безногий разносчик папирос разбивает на его виске вишневую голубку. „Я лежал на земле, и внутренности раздавленной птицы стекали с моего виска. Они текли вдоль щек, извиваясь, брызгая и ослепляя меня. Голубиная нежная кишка ползла по моему лбу, и я закрывал последний незалепленный глаз, чтобы не видеть мира, расстилавшегося передо мной“ („История моей голубятни“). Он с наслаждением детально описывает рвоту заболевшего во время погрома еврейского мальчика („Первая любовь“). Он показывает, как рядом с умирающим краскомом полка Шевелевым, который закрыв глаза торжественно слушает бой восковыми своими ушами, в ложбинке совокупляется с кучером начдива Левкой любовница краскома Сашка, опухшая дама двух эскадронов („Вдова“). Когда однажды ночью после боя он остановился по своей нужде у поворота, то застегиваясь почувствовал брызги на своей руке. „Тогда я обернулся, зажег фонарик и увидел на земле труп поляка, залитого моей мочей. Она выливалась у него изо рта, между зубов и стояла в пустых глазницах“ („Иваны“).

Бабель хочет заснуть необыкновенным сном, чтобы не видеть этой жизни, превосходящей все мечты. Он закрывает глаза, чтобы не видеть мира, расстилающегося перед ним. Но он не может оторваться от созерцания необыкновенной действительности и видит только внутренности раздавленной птицы и вонючие груды человеческого мяса. Или чудесная недо-

сягаемая мечта, или чудовищная страшная действительность. Гоголь не мог вынести живых человеческих глаз натуралистического портрета и ставил вопрос о границах „рабского буквального подражания натуре“. „Отчего же это странно неприятное чувство?.. Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет в одной ужасной своей действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренности—и видишь отвратительного человека?“ („Портрет“, изд. Маркса, III, стр. 39). Мы-то знаем, что дело не в безучастности художника, а в мучительной его пристрастности, в особенностях его видения мира, в его романтической требовательности к миру. Для него природа низка и грязна, и ее изображение не может не быть хулой и отрицанием.

В сущности — это трагедия романтического мировосприятия и романтической поэтики. Экстравагантность, чрезвычайность, необыкновенность положений, предметов и эпизодов, гиперболизм и пышный метафоризм мышления и цельного замысла, игра на антитезах и гибельная ослепляющая пассивно-созерцательная живописность — таковы основные черты романтического мировосприятия и романтической поэтики.

Бабель-романтик. Его ослепляет собственное воображение и действительность (раздавленная голубиная кишка). Все для него недосягаемо, неописуемо и чудовищно.

„От него пахло недосягаемыми духами“ („Мой первый гусь“). „Мы ходим с вами по саду очарований, в неописуемом финском лесу“ („Линия и цвет“). „Чудовищная грудь ее закидывалась за спину“ („Чесники“). „В каждом экипаже сидел один человек с чудовищным букетом“ („Отец“). „Мальчик потянулся к ней, искусал чудовищный ее сосок“ („Любка казак“). „Поговорим о молниеносном его начале и ужасном конце“ („Как это делалось в Одессе“).

Чудовищная его физиология — художественный прием, игра его воображения и „густая печаль“ бесноватых его страстей. Он живописец, потому что двигающаяся, вечно меняющаяся жизнь, диалектический ее процесс лежит за пределами его восприятия. Если бы он сумел увидеть изменчивость, разнообразие и полноту жизни, он отказался бы от своих чудовищных кошмаров. Но он пригвожден к одному месту змеиными глазами своего воображения и тонет в неподвижном своем живописном созерцании. Едва ли следует признать его новеллистом. Его живописные эпизоды статичны, они не имеют сюжета и фабулы. Это фрагменты эпической поэмы. В своей раздробленности и отдельности они не могут существовать. Можно говорить о книгах Бабеля, но нельзя говорить об отдельных его вещах. Незаконченность, недоделанность, фрагментарность — существенная черта его картин. Нельзя говорить серьезно о тематике его фрагментов [1].

О пышном метафоризме Бабеля достаточно писалось. Его сравнения вещественны, физиологичны и живописны. Только „таинственная кри-

[1] Только в „Истории моей голубятни“ и „Первой любви“ впервые наметился переход к сюжетной новелле.

вая ленинской прямой“ рассудочно линейна. Бабель, как Иегова, любит „восточный пестрый слог“.

„Трамвайные вагоны лежали на улицах плашмя, как издохшие лошади“ („Лилия и цвет“). „Живот его, как большой кот, лежал на луке, окованной серебром“ („Афонька Бида“). „Голубые дороги текли мимо меня, как струи молока, брызнувшие из многих грудей“ („Солнце Италии“). Деревенская улица лежала перед нами, круглая и желтая, как тыква“ („Мой первый гусь“). „Луна висела над двором, как дешевая серьга“ (там же). „Конь в нежном забытьи поводил по земле упавшей мордой, и струи крови, как две рубиновые шлеи, стекали по его груди, выложенной белыми мускулами“ („Афонька Бида“). „И она пошла к начдиву, неся грудь на высоких башмаках, грудь, измятую за ночь и шевелившуюся, как животное в мешке“ („История одной лошади“). „Лизуны из штабов удили жареных куриц в улыбках командарма“ (там же) [1].

[1] Игра на антитезах нужна Бабелю, чтобы показать чрезвычайность и неожиданность жизни. Это его постоянный литературный прием, принимающий почти самодовлеющий характер в „еврейских“ рассказах. В пьесе „Рабби“ дан параллелизм трапезы раввинов и шума войны („Рабби благословил пищу, и мы сели за трапезу. За окном ржали кони и вскрикивали казаки. Пустыня. войны зевала за окном... Мы расстались с Гедали, и я ушел к себе на вокзал. Там, на вокзале, в агитпоезде, меня ждало сиянье сотен огней в типографии, волшебный блеск радиостанции, упорный бег машин и недописанная статья в газету „Красный кавалерист“). В пьесе „Сын Рабби“ эпос коммунистической культуры противопоставлен лирике древне-еврейской поэзии („Мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книгу постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических ли-

4

Стилистические приемы художника говорят о том, как он воспринимает жизнь и мир. Разработка любой темы всецело зависит от стилистических приемов художника. Метод видения мира, особенности его восприятия влекут за собою метод воспроизведения мира. Но в художественном произведении мы сталкиваемся прежде всего, лицом к лицу, не с миросозерцанием и психологией художника, а с его стилистическими приемами. По этим приемам и методам, на основании их изучения, мы можем судить об особенностях миросозерцания и психологии художника.

Главной темой одесских рассказов Бабеля является погром, — погром и налет. Главной темой поэмы „Конармия" является война, — гражданская и польско-советская война.

Как Бабель изображает гражданскую войну? Он показывает ее обнаженную и первобытную плоть, ее физиологию, внутренности гражданской войны, и ее мишурную оперно-пышную

стовок теснились кривые строки древне-еврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали они на меня — страницы Песни песней и револьверные патроны"). В „Берестечко" военкомдив Виноградов рассказывает „озадаченным мещанам и обворованным евреям" о втором конгрессе Коминтерна, в то время как автор мемуарной эпопеи бродит вдоль стен замка графов Рациборских и очарованный созерцает, как нимфы с выколотыми глазами водят старинный хоровод. В пьесе „Отец" у запертой двери комнаты, за стеной которой обстоятельная Катюша „накаляет для Бени Крика свой расписной, свой русский и румяный рай", дремлет старик Фроим, пришедший сватать свою дочь. А с моря слышится музыка, волторны и трубы с английских кораблей.

внешность. Таковы его художественные приемы. Таков метод его видения мира. Иначе изображать гражданскую войну он не может.

Эпизоды гражданской войны, поражающие и останавливающие его внимание (вызывающие его „гибельный восторг"): грабеж, погром, мародерство, казнь шпиона, расстрел, рубка боя. Сашка, знаменитая эскадронная дама, хозяйничала в квадратной комнате, пристроенной к алтарю костела. Она копалась в парче и шелках, брошенных кем то на пол. Храм был разрушен. Была сломана рака святого Валента.

„Куски истлевшей ваты валялись под ней и смехотворные кости святого, похожие больше всего на кости курицы" („У святого Валента").

Когда дивизия Павличенки заняла Берестечко, на столбах уже висели объявления о том, что военкомдив Виноградов прочтет вечером доклад о втором конгрессе Коминтерна, и несколько казаков уже расстреливали за шпионаж старого еврея с серебряной бородой.

„Старик взвизгивал и вырывался. Тогда Кудря из пулеметной команды взял его голову и спрятал ее у себя под мышками. Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись („Берестечко").

Когда заняли Ситанец, бойцы валились от усталости и голода. Двое заняли свободную хату у края деревни, и один поджег кучу соломы на полу, чтобы заставить старуху-хозяйку достать еду („Замостье"). В другой раз автор раздавил сапогом попавшегося ему безмятежного гуся на глазах обезумевшей хозяйки.

„Господа бога душу мать, — сказал я, копаясь в гусе саблей, — изжарь мне его, хозяйка. — Старуха,

блестя слепотой и очками, подняла птицу, завернула ее в передник и потащила к кухне. — Товарищ — сказала она помолчав — я желаю повеситься, — и закрыла за собой дверь" („Мой первый гусь").

Борьба — обнаженное примитивное физическое истребление. Лозунги революции принижены до уровня звериной патетической иронии. Коммиссар кавбригады Конкин рассказывает, как крошили шляхту под Белой Церковью.

„От комбрига я отбился, пролетариату всего казачишек пяток за мной увязалось. Кругом в обнимку рубаются, как поп с попадьей, юшка из меня помаленьку капает, конь мой передом мочится".

Вынеслись они со Спирькой Забутым в поле, видят — неприятельский штаб пылит.

— „Забутый, — говорю я Спирьке, — мать твою и так, и этак, и всяко, предоставляю тебе слово, как записавшемуся оратору — ведь это штаб ихний уходит... — Свободная вещь, что штаб, — говорит Спирька, — но только — нас двое, а их восемь... — Дуй ветер, Спирька, — говорю, — все равно я им ризу испачкаю... Помрем за кислый огурец и мировую революцию"...

И дальше страница огромного эпического пафоса о том, как „облегчили" гонорового пана-польского генерала („Конкин"). Эскадронный командир Пашка Трунов, раненный в голову, истекая кровью, расстреливает пленных польских офицеров, изнемогая от страшной стихийной классовой ненависти („Эскадронный Трунов"). С той же страстью начдив шесть Павличенко, бывший пастух помещика, терзает надрывно своего барина, желая сполна узнать жизнь, какая она у нас есть („Жизнеописание Павличенки").

Крестьянская красная армия показана, как стихийная мужицкая лава, спаянная ненавистью к помещику и первобытным животным инстинктом уничтожения. Конармия — казацкая дерзкая забубенная партизанщина. Пехота — белесое босое волынское мужичье, лохматая неповоротливая пешка, „солдатня, пахнущая сырой кровью и человеческим прахом“ („Солнце Италии“). Они дрались с величайшей старательностью. „Их сопящая мужицкая свирепость изумила даже буденновцев“. Неповторимая высеченная пешка, презираемая борцами конармии („Пошла блох ловить, пешка!.“), ужасающая противника своей свирепой упрямой массой, превращается в бегущее стадо при отступлении.

„Чудовищная Россия, неправдоподобная, как стадо платяных вшей, затопала лаптями по обе стороны вагонов. Тифозное мужичье катило перед собой привычный горб солдатской смерти. Оно прыгало на подножки поезда и отваливалось, сбитое ударами прикладов. Оно сопело, скреблось, летело вперед и молчало“. („Сын рабби“).

Но было бы несправедливо утверждать, что Бабель видит в гражданской войне только борьбу первобытных стихийных сил, слепую злобу и разгул разрушения. Низменная действительность для него всегда сопряжена с пышной парадностью и экзотической нарядностью романтики. Даже погром обращен к нему не только своей кровавой грязью, но и условной иконописной торжественностью.

„Старики с крашенными бородами несли в руках портрет расчесанного царя, хоругви с гробовыми угодниками метались над крестным ходом, и воспламененные старухи летели вперед неудержимо“ („История моей голубятни“).

Также и в войне Бабель различает ее парадную торжественную сторону. Иронические и трагические ноты его рассказов сменяются возвышенным эпическим пафосом. Перед нами развертывается вереница праздничных победных шествий и возникают величественные песенные образы героических начдивов и комбригов.

„Песня журчала, как пересыхающий ручей. Чудовищные трупы валялись на тысячелетних курганах. Мужики в белых рубахах ломали шапки перед нами. Бурка начдива Павличенки веяла над штабом, как мрачный флаг. Пуховый башлык его был перекинут через бурку, и кривая сабля лежала сбоку, как приклеенная... Из-за могильного камня выполз дед с бандурой и детским голосом спел нам про былую казачью славу. Мы прослушали песню молча, потом развернули штандарты и под звуки гремящего марша ворвались в Берестечко“ („Берестечко“).

Другая картина, без песенного орнамента, более декоративная:

„За холмами сверкнула праздничная полоска мундиров и гривы лошадей, заплетенные лентами... На лешнювское шоссе выходили цветистые эскадроны Маслака. Их отощавшие, но бодрые кони шли крупным шагом. На золоченных древках, отягощенных бархатными кистями, в огненных столбах пыли колебались пышные знамена. Всадники ехали с величественной и дерзкой холодностью... Впереди полка на степной раскоряченной лошаденке ехал комбриг Маслак, налитый пьяной кровью и гнилью жирных своих соков“ („Афонька Бида“).

Бабель нарисовал целую галлерею былинных героев, неистовых вождей партизанщины и конной армии. Все они гарцуют на богатырских конях и позируют перед восторженными эпическими поэтами. Кроме своевольного Пав-

личенки и обезумевшего от борьбы Конкина, политкомиссара кавбригады и троекратного кавалера ордена Красного Знамени, перед нами проносится на огненном своем англо-арабе седой, цветущий и молодцеватый Ромео-Дьяков, бывший цирковой атлет, а ныне начальник конзапаса, в черном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар („Начальник конзапаса“). Нас ослепляет пленительный гигант Савицкий, начдив шесть, пурпуром своих рейтуз, малиновой шапчонкой, сбитой набок, и орденами, вколоченными в грудь. В его глазах танцует веселье и пахнет от него недосягаемыми духами и приторной прохладой мыла („Мой первый гусь“).

Перед нами проносится в черной бурке Корочев, опальный начдив четыре, сражающийся в одиночку и ищущий смерти („Смерть Долгушева“). Усталый едет на буланом коне комбриг 2 Колесников, только что назначенный начальником бригады и уже стремительно опрокинувший поляков. „В его посадке властительное равнодушие татарского хана“ („Комбриг 2“). И, наконец, перед боем объезжают бригады два старших богатыря — командарм Буденный и член реввоенсовета Клим Ворошилов Буденный, в красных штанах с серебряным лампасом и с ослепительной усмешкой на губах, ободряет борцов одним своим присутствием и тихим ласковым словом. А Ворошилов монументально сидит на лошади с закрытыми глазами, молча шевелит губами и, расчесывая маузером гриву своей лошади, прислушивается к шуму скачущих эскадронов.

— „Даешь Варшаву! — закричал Ворошилов, поднял коня на дыбы и влетел в середину эскадронов.

— Бойцы и командиры, сказал он со страстью,— в Москве, древней столице, борется небывалая власть. Рабоче-крестьянское правительство, первое в мире, приказывает вам, бойцы и командиры, атаковать неприятеля и привезти победу ..—

Он тронул повод. Буденный поехал с ним рядом. Они ехали рядом на длинных рыжих кобылах, в одинаковых кителях и в сияющих штанах, расшитых серебром. Бойцы, подвывая, двигались за ними, и бледная медная сталь мерцала в сукровице осеннего солнца“ („Чесники“).

Возвышенный пафос героического эпоса превращается в патетическую риторику, когда Бабель в своих стихийно-примитивных зверских героях показывает человеческие и человечные черты. Сентиментально риторичен Афонька Бида, причитающий и тоскующий по своему издыхающему коню. Трагически риторичен Грищук перед лицом неминуемой гибели. („Зачем бабы трудаются“ и т. д.— „Смерть Долгушова“.) Жуткая риторика в предсмертных воплях, святой злобе и последних распоряжениях эскадронного Трунова, принимающего смерть ради спасения своего эскадрона. Образцом высокой трогательной риторики является письмо в редакцию солдата революции Никиты Балмашова, смывшего верным винтом „позор с лица трудовой земли и Республики“, уничтожившего вредную гражданку, обманувшую лучшие чувства бойцов („Соль“).

Трагическая риторика Бабеля является другой стороной условного романтического пафоса. В гражданской войне Бабель увидел только беспощадно звериное начало, исконно

первобытную стихию и одновременно торжественную декоративную парадность. Живописно-декоративные, оперно-пышные, гиперболические приемы изображения представляют собою самые характерные черты романтической поэтики и романтического мировосприятия. Ультра-натурализм, нарочитый цинизм бабелевской эротики и беспощадный физиологизм изображения также романтической природы и происхождения. Пафос и цинизм, риторика и скептицизм, экзотика и анатомия—одинаковые художественные уклоны, однородные черты романтической чрезвычайности. Люди повинуются непреоборимой животной силе, влекущей их к гибели. Это — истинная сущность (die Naturvahrheit) жизни, ее основа. Идеология, лозунги, тезисы, это — прикрасы, пышные одежды, материал для иронического пафоса.

5

Бабель думает, что Интернационал кушают с порохом и приправляют лучшей кровью. Он с лирической нежностью и грустью изображает старого Гедали, который от души кричит революции да, но революция прячется от Гедали и посылает ему одну стрельбу. Гедали понимает, что революция не может не стрелять, но он ничего не может поделать со своей душой, которую тошнит от убийства, крови и жесткости. Он любит музыку, он учил когда-то Талмуд, он любит комментарии Раше и книги Маймонида. Он хотел бы Интернационала добрых людей, „чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории"

(„Гедали“). В сундучке красноармейца Моталэ Брацлавского лежали рядом портреты Ленина и Маймонида, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов („Сын рабби“).

Бабеля томит густая печаль воспоминаний. Прошлое („истлевшие талмуды его детства“) цепко держит его в своей власти. Он не способен на суровые действия, и пассивная жалостливость томит его душу. Он не способен пристрелить Долгушова, у которого вырван живот и кишки поползли на колени, который изнемогает от мучений и над которым насмеется шляхта, если застанет его живым. Он не способен помочь его смерти и спасти от ненужных страданий. Он изнемогает от жалости и бессилия и, согбенный, „вымаливает у судьбы простейшее из умений—уменье убить человека“ („После боя“). Ни на одной странице своей патетической поэмы он не показал сурового величия и подлинного пафоса пролетарской революции, преображающей судьбы всего человечества. Настоящие, организующие, живые силы революции, завоевывающие в борьбе нового человека, находятся вне пределов его изображения. Только однажды промелькнул бледный образ нового человека. Это — Галин из пьесы „Вечер“. Промелькнул и исчез в ночных печалях бабелевской жалости и тоски. Бабель — писатель глубочайшей искренности и самосознания. Его поэма — лирична, мемуарна, автобиографична. Когда однажды он сидел против луны на откосе, с чирьями на шее и забинтованными ногами, и „смутными поэтическими мозгами перевари-

вал борьбу классов", к нему подошел Галин.

„— Галин,—сказал я, пораженный жалостью и одиночеством, — я болен, мне, видно, конец пришел, Галин, и я устал жить в нашей конармии...

Вы слюнтяй, — ответил Галин, — вы слюнтяй, и нам суждено терпеть вас, слюнтяев... Вся партия ходит в передниках, измазанных кровью и калом, мы чистим для вас ядро от скорлупы; пройдет немного времени, вы увидите очищенное это ядро, вы выймете тогда палец из носу и воспоете новую жизнь необыкновенной прозой, а пока... не скулите нам под руку..."

Галин не вполне ясно выражается. Но Бабель правильно установил причины своей болезни: жалость и одиночество. Пафос Бабеля не пафос величайшего строительства. Его пафос создан бурями его воображения (праздничность революции) и чувством гибели (жестокость революции). Главная тема его поэм— гибель. Главное чувство его—гибельный восторг на краю мрачной бездны. Его романтизм —особого рода интеллигентская самооборона против суровой уверенности и мужественного закала пролетарской революции [1].

---

[1] Бабель один из немногих больших мастеров современной советской прозы, над текстом которого хочется работать. Он весь просится в цитаты. Это доказывает подлинность и качество материала. Над текстом Бабеля надо много работать. Он вызывает ряд основных проблем современной литературы. Следует особо изучить замечательное его искусство портрета и характеристик. Всего же нужнее работать над особенностями его языка. О лексике и интонациях бабелевского сказа, о взаимоотношениях между беспредметной и сюжетной его прозой, о жанрах Бабеля, надеюсь, будут написаны специальные статьи.

Г. А. ГУКОВСКИЙ

„ЗАКАТ“

I

Бабель написал драму. Еще не опубликованная в печати, эта драма вызвала восторженную оценку; ее приветствовали как незаурядное „литературное событие“; не случайно, — прежде всего именно „литературное“. Здесь сыграла роль, вероятно, привычка: Бабель слишком ярко запомнился, как автор маленьких рассказов, отдельных и циклизованных. Но драма имеет свои законы и свои потребности.

Именно сейчас, когда наша новая и очень еще молодая драматургия бродит в потемках и нередко тщетно ищет путей, драма такого писателя, как Бабель, не может не быть событием и в этой плоскости.

Постановка драмы покажет, может ли новая пьеса стать элементом большого спектакля, подлинно-театральной вещью, или же она останется литературой.

Судить об этом заранее не стоит, да и вряд ли возможно. Пока мы можем рассматривать текст пьесы, представляющий сам по себе законченное произведение словесного искусства.

Драма Бабеля воспринимается как бы на фоне его рассказов, в частности Одесских рассказов. Иначе и быть не может. Путь, пройденный писателем, всегда тяготеет над его творчеством; читателю свойственно стремление ставить новое произведение автора в ту или иную связь со старыми и видеть в последующем положительные или отрицательные следы предыдущего; так говорят о „прозе поэтов“, как о чем-то принципиально отличном от „прозы прозаиков“ (иной вопрос, что в настоящее время обе „прозы“ и в самом деле нередко отличаются друг от друга); или же говорят о „новом Горьком“ или „новом Всеволоде Иванове“, то, чего не говорили бы, если бы эти новые вещи появились с подписью, никому неизвестной. Так и здесь: драма Бабеля — это драма автора „Короля“, „Отца“, „Любки - Казак“ — в первую очередь. В особенности же трудно преодолеть инерцию знакомого Бабеля при чтении незнакомого еще текста его драмы, потому что не только обстановка ее, место и время действия, но и главные герои хорошо известны из одесских рассказов.

Название драмы — „Закат“; это закат жизни извозопромышленника с Молдаванки, Менделя Крика, отца пресловутого Бени Крика, „короля“ одесских налетчиков. Кроме главных героев, — Менделя и Бени, из рассказов, по-видимому, перенесены еще персонажи сестры Бени, Двойры, перезрелой девы („Король“), Арье-Лейба, служки в синагоге („Как это делалось в Одессе“); Левка, брат Бени, упоминается в рассказе „Отец“; там же дан в сжатом виде очерк сюжета драмы:

„В погребе горели уже лампы и играла музыка. Старые евреи с грязными бородами играли румынские и еврейские песни. Мендель Крик пил за столом вино из зеленого стакана и рассказывал о том, как искалечили его собственные сыновья — старший Беня и младший Левка. Он орал свою историю хриплым страшным голосом, показывал размолотые свои зубы и давал щупать раны на животе. Волынские цадики с фарфоровыми лицами стояли за его стулом и слушали в оцепенении неслыханную похвальбу Менделя Крика“.

Фабула „Заката“ — это именно та история Менделя Крика, о которой он рассказывал волынским цадикам. Конечно, и целый ряд деталей связывает рассказы и драму, — начиная от головокружительного франтовства Бени Крика и кончая профессиями персонажей, — „биндюжники“, молочники, „куриные торговки“ и налетчики.

Таким образом, в самый состав Бабелевской пьесы введено как бы напоминание о рассказах. Это напоминание восполняет характеристику героев не менее, чем экспозицию „среды“, бытового фона. Получается нечто вроде того, что бывает в исторических жанрах; писатель (романист или драматург, все равно), называя характеризует, так как имя должно вызвать определенный, известный читателю, образ. При этом автор может сознательно нарушить привычное представление (изображая, скажем, Наполеона не полубогом, а незначительным человеком и т. под.), играя на контрасте того, что ожидается и того, что дается; — это не меняет сущность факта. Что касается драмы Бабеля, то уже афиша ее дает читателю весьма много сведений, гораздо

больше, чем в ней действительно сообщено; это относится, конечно, к читателю, знакомому с „прежним“ Бабелем; но какой же читатель не знаком с ним? Впрочем, нужно полагать, что отсутствие проекции имен и обстоятельств драмы на фон рассказов не должно значительно изменить впечатление от нее.

Как ни много в „Закате“ общего с одесскими рассказами — все же вся система новой вещи, как литературного произведения совсем иная, чем в прежних вещах; да и самый материал персонажей и быта, как будто бы совпадающий, — приобретает в „Закате“ своеобразные очертания. Такова сила условий жанра; вернее, — сила различия основных категорий словесных конструкций, среди которых драма занимает совсем особое место. Именно на таких случаях внешнего приближения (по материалу, даже по стилю) драмы и повествовательной прозы может быть яснее всего видна принципиальная несоизмеримость их [1]. Сопоставление же прозы Бабеля с его драмой в особенности поучительно, потому что и его драма и его проза не являются крайними образцами с резко выраженными чертами того и другого литературного типа. В самом деле, если можно вообще говорить о „драматизме“ в повествовательных жанрах (как, напр., говорят о драматизме Достоевского), то одесские рассказы Бабеля, без сомнения, не лишены драматических черт. И обилие „речи собствен-

[1] Ср. В. В. Виноградов, „К построению теории поэтического языка“. „Поэтика“. Временник отд. словесных искусств Г. И. И. И. Вып. III, стр. 20.

ной“, диалогов, передающих характерный язык персонажей и даже их интонацию, и отсутствие непосредственного описания „психологии“, мыслей и чувств героев, ясных по их словам и поступкам, и композиционные особенности рассказов — служат признаками драматизма. С другой стороны, о „Закате“ мы можем с полным правом сказать, что это драма для чтения. Последнее, конечно, не означает, что она тем самым должна быть несценичной, т. е. что она — драма только для чтения. Но текст „Заката“ в том виде, как он написан, обладает в достаточной мере чертами, сближающими его со стилем рассказа, повести. Недраматические элементы играют немалую роль в создании общего впечатления, как в отношении „образности“, конкретной характеристики людей и событий, так и в отношении стилистического состава вещи. Уже афиша содержит такие сведения, которые должны отпасть при представлении пьесы на сцене, и которые служат характеристике персонажей как внешней, так и психологической; соответственные указания могут быть рассчитаны на режиссера и актера, но это не меняет дела; они введены в текст пьесы и являются ее составной частью. Так в афише мы находим: „Мадам Попятник... Сплетница с неистовыми глазами“, или „Бобрынец. Шумный еврей. Шумит оттого, что богат“. Неслучайна и точность в определении возраста героев — 62 года, 65 лет и т. д.

Еще более показательны ремарки; характерен их слог, выработанный, иногда приукрашенный, иногда патетический, в соответствии

с местом в драме; сплошь и рядом они не могут служить заменой зрительных впечатлений сцены и служат авторским сопровождением слов героев, восполнением стилистического рисунка, равноправным элементом единого речевого потока. Так, ремарки вводные, в начале сцены; напр. сц. III:

„Трактир на Привозной площади. Ночь, хозяин трактира Рябцов, болезненный строгий человек, читает у стойки Евангелие. Безрадостные пыльные его волосы разложены по обеим сторонам лба. На возвышении сидит кроткий флейтист Мирон (в просторечии Майор) Попятник. Флейта его выводит слабую дрожащую мелодию“... и т. д.

Или сцена V:

„Синагога общества извозопромышленников на Молдаванке. Богослужение в пятницу вечером. Зажженные свечи. У амвона кантор Цвибак в талесе и сапогах. Прихожане, — красномордые извозчики, — оглушительно беседуют с богом, слоняются по синагоге, раскачиваются, отплевываются. Ужаленные внезапной пчелой благодати, они издают громовые восклицания, подпевают кантору неистовыми, привычными голосами, стихают, долго бормочут себе под нос и потом снова ревут, как разбуженные волы“ и т. д. и т. д.

Характерны напр. такие ремарки:

„Беня Крик, разукрашенный, как испанец на деревенском празднике, вывязывает перед зеркалом цветистый галстук“.

Или:

„Левка хохочет. В грубом его голосе движутся громы“.

Или такое чередование реплик и ремарок, как бы переводящее текст в план повествовательной техники одесских рассказов:

(„Левка разжимает ножом крепко стиснутые зубы сестры. Она верещит все пронзительнее. В комнату входит Никифор. Беня перекладывает плащ на левую руку и правой бьет Никифора по лицу“). Беня. Заложи мне гнедого в дрожки. Никифор (из носу у него вытекает нерешительная струйка крови). Расчет мне дайте.. Беня (подходит к Никифору в упор и говорит ласковым, вздрагивающим голосом). Ты у меня умрешь сегодня, не поужинав, Никифор, дружок мой“ (это конец I сцены).

Или такие ремарки:

„Страшными, рыдающими голосами поют слепцы последние строчки“; „Потаповна вынимает слезы из грязных мятых морщин“; „Голос старика усиливается, свет разгорается на дне его глаз“ и т. д. и т. д.

Примечательна такая деталь: в ремарках, касающихся жены Менделя проведено повторение, своеобразный рефрен; в вводной ремарке сцены II сказано: „Всклокоченная, грязно-седая старуха сидит на постели“... В заключительной ремарке той же сцены опять: „В лунном луче трясется всклокоченная грязно-седая голова Нехамы“ (в начале есть и „лунный луч, роящийся и голубой“); наконец, в конце центральной сцены драмы, шестой, после побоища Менделя с сыновьями — опять: „Арье-Лейб вытирает мокрым платком раздробленную голову Менделя. В глубине двора неверными кругами движется Нехама, — одичавшая, грязно-седая“. Ремаркам, связанным повторением, поручена тем самым композиционная роль; кроме того, здесь важна самая „литературность“ приема. Как ни близка пьеса Бабеля к типу „драм для чтения“, — она все же остается драмой, и в ней имеются неизбежные сдвиги по

сравнению с рассказами. Как ни близки ремарки ее к авторскому повествованию рассказов, — все же они остаются ремарками, т. е. входят как дополнение в текст, который может быть мыслим лишенным этого дополнения. Особые драматические условия пересоздают и характеристику героев; в частности, Беня Крик „Заката“ не похож на Беню одесских рассказов. Отсутствие в его роли знакомых по рассказам героических черт, отсутствие комически-осмысленного, веселого жаргона, трагически-зло ейский оттенок, приданный его поступкам — делают из легендарного „Короля“ еврейского Робин-Гуда, мрачного отталкивающего участника семейной драмы [1].

Обильным и быстро сменяющимся в изложении рассказов событиям, — в „Закате“ соответствует усиленное использование сцены в смысле введения ярких, иногда своеобразно-экзотических, а иногда и страшных и грубых сценических движений и положений; здесь и процедура разувания женой мужа в присутствии гостей, и ночной разговор старых супругов в двуспальной кровати, и вторжение сына ночью в спальню родителей, и скандал, учиненный Менделем, стаскивающим скатерть со стола вместе с посудою, пирогом, вареньем, и следующая за этим дикая сцена, и сцена в синагоге, где кантор стреляет в крысу, и сцена пьяного кутежа в трактире с хором

[1] Мы можем говорить о том, что во всех одесских рассказах фигурирует тот же Беня Крик, несмотря на то, что сюжетно эти рассказы не вполне циклизованы: так Беня в „Короле“ женится на дочери Эйхбаума, а в „Отце“ на дочери Грача.

слепцов, с иллюминацией лампами, с катаньем Менделя, по полу и т. д., и сцена, когда Маруся раздевается, ложится в постель и „голой, девически-прекрасной рукой привлекает к себе Менделя, и страшная сцена драки отца с сыновьями, и пиршество в последней сцене и т. д. и т. д. Массовые сцены, частые и в рассказах Бабеля, также имеют, конечно, особый смысл в его драме, поскольку они осуществлены не в патетических и пышных описаниях, а в сплетении разнообразных реплик многих персонажей и, при театральной интерпретации драмы, — в сценических группировках.

II

Рассказы Бабеля фрагментарны, это известно. Они представляются как бы калейдоскопом, в котором различнейшие кусочки складываются в узор. Как в отношении слога, так и в отношении тема ическом они разложимы на составные элементы, казалось бы, мало соединимые. То же и в драме Бабеля. Те же кусочки, та же мозаика. Кусочки также расположены в контрастных сочетаниях. В основную сюжетную линию, т. е. в изложение трагедии семьи Криков и „Заката“ Менделя Крика, — вплетены чужеродные элементы. Так, вклинивается бытовой материал, — изображение сватовства, синагоги, торжеств, обеда, — дающий бытовые сценки, выпадающие из общего действия. Драматическая форма обусловливает характерные черты, сообщенные таким сценам. Иногда встречается отрывок диалога, отчетливо напоминающий

ходячий тип еврейского анекдота (также почти всегда излагаемого в виде диалога); иногда,— эта как бы отдельная комическая пьеска, очень похожая на те, которые в изобилии рассказываются эстрадниками на бесчисленных малых сценах. Такие анекдоты или сценки могут ощущаться в пьесе как своеобразный орнамент, как нечто несходное с остальным текстом уже потому, что на фоне подлинного диалога, скрещивающего реплики, адресованные персонажем персонажу, они звучат как реплики рассказчика-юмориста, может быть даже конферансье, адресованные прямо зрителю.

Так, после трагического скандала, учиненного Менделем Криком при гостях, при женихе дочери, в I сцене драмы, когда Мендель сорвав скатерть с яствами со стола, ушел, оставив жену на коленях и дочь в истерике, воцаряется тяжелое молчание, срываемое анекдотической вставкой:

„(Молчание). Арье-Лейб (обращаясь к жениху). Если я скажу вам, Лазарь, что старик не кончил высших женских курсов... Боярский... так я вам поверю без честного слова".

Конечне, такой вкрапленный в момент трагического напряжения анекдот не случаен: он не менее любого другого элемента драмы существен для создания общего рисунка; но сущность приема от этого не меняется, и анекдот остается анекдотом. Разговор между предполагаемым женихом и невестой:

„Боярский. Мамзель Крик, на черное я не скажу, что оно белое и на белое, что оно черное. С тремя тысячами мы ставим конфекцион на Дерибасовской и венчаемся в добрый час. Двойра. Но почему

сразу все три тысячи? Боярский. Потому, что мы имеем сегодня июль на дворе, а июль это же сентябрь. Демисезонный товар работает у меня июль, а сентябрь работает у меня саки. Что вы имеете после сентября? Ничего. Сентяб., октяб., нояб., декаб... На ночь я не скажу, что это день и на день не позволю себе сказать, что это ночь... (Проходят)“.

Затем — снова они же:

„Боярский. Сентяб., октяб., нояб., декаб... Двойра. И потом, я хочу, чтоб вы меня не ножко любили, Боярский. Боярский. А что с вами делать, если не любить вас? На котлеты вас рубить? Смешно, ей богу“... и т. д.

Пожалуй, еще более разветвленные узоры комического диалога, приправленные тем же приемом комических повторений — в сцене, где беседуют жених, сват и мать невесты (она присутствует тут же, но молчит); жених сказал, что он принял только что морскую ванну:

„Арье-Лейб. Вы принимаете морские ванны, Лазарь? Боярский. Через день, как часы. Арье-Лейб (старухе). Худо-бедно положите пятьдесят копеек за ванну... Боярский. Бог мой, молодое вино есть в нашей Одессе, греческий базар, Фанкони. Арье-Лейб. Вы захаживаете к Фанкони, Лазарь? Боярский? Я захаживаю к Фанкони. Арье-Лейб (победоносно). Он захаживает к Фанкони... (старухе) худо-бедно тридцать копеек надо оставить у Фанкони, я не скажу сорок“ и т. д,

В конце этого же диалога—анекдотическая pointe:

„Боярский... Я спрашиваю вас, дорогие, что вытекает для меня из того, что моя фирма выдает в месяц сто—полтораста костюмов, плюс к этому брючные комплекты, плюс к этому польты... Арье-Лейб (старухе). Положите на костюм пять рублей чистых, я не скажу десять... Боярский. Что выте-

кает для меня из моей фирмы, когда я интересуюсь исключительно счастьем?

Такого же типа диалог Боярского с Беней, когда Беня заказывает „зимний костюм прима" и Боярский, при вопросе о цене „осененный внезапной мыслью", т. е. очевидно вспомнив о профессии Бени, восклицает: „Мосье Крик, мы сойдемся!" и т. д.

Значительная часть V картины „Заката" занята вставной бытовой сценой, представляющей анекдотических евреев в синагоге. Введение этой сценки не мотивировано сюжетом и лишь диалог Бени со своим помощником-налетчиком, весьма важный для развития действия, связывает картину с остальными. Сценка построена как юмореска или даже буффонада, по принципу сплетения двух комически контрастирующих планов: молящиеся чередуют слова молитв с весьма не церковными разговорами и деяниями. Забавно втягивание одного ряда в орбиту другого; так, ответы одного из собеседников о цене сена, повидимому, должны звучать интонацией молитвы.

Еще более, чем в плоскости общей сюжетной композиции, драма Бабеля мозаична в плоскости стилистической в узком смысле. В ней перемешаны самые разнообразные речевые пласты. В причудливых сочетаниях чередуются фрагменты, реплики, фразы русского жаргона еврейской Молдаванки, руского жаргона русской Молдаванки, обыкновенной разговорной русской речи, даже древне-еврейского языка (сцена в синагоге) и, русской солдатской речи (в роли Левки). В то же время комически-пуантированная речь анекдота переплетается и сталкивается с

фрагментами, написанными возвышенным, цветистым, патетическим языком, „восточным стилем" или с грубыми, вульгарными отрывками и т. д. Однако, все это разнообразие приведено к некоему единству; пьеса, оставаясь фрагментарной, сшитой из лоскутков, не разваливается. Та же собранность при многообразии была и в рассказах. Но и в этой плоскости явственно выступает отличие техники драмы от техники повествовательной прозы. Тематическая и стилистическая фрагментарность рассказов искупалась и объединялась в самой же стихии языка. Калейдоскоп стилистических кусочков складывался в узор, в единый рисунок, организовавший контрасты элементов. Самая мозаичность, сливая эти элементы в некий стилистический сплав, оказывалась фикцией и способствовала созданию нового и вполне замкнутого стилистического облика вещи. Получал ли этот сплав подкрепление в виде рассказчика, носителя сказа, имеющего определенную языковую характеристику, или же в роли такого рассказчика выступал автор,—все равно, какое-то лицо, какой-то речевой склад неизбежно являлся обоснованием и центром, к которому относились все элементы якобы разрозненного состава рассказа.

Такого объединения материала по линии равнодействующей разных стилистических плоскостей—не могло быть в драме. В драме вообще язык, слог, словесные конструкции, как таковые, представляются не самодовлеющими и не замыкаются в себе. Конкретные смыслы словесных рядов являют лишь покров протекающих за ними драматических отношений, восполняющих

их подлинную реальность. Слова значат в драме не то, что составляет их значение вне драматического сопоставления реплик, но служат лишь знаками относительно положения реплик и их носителей, персонажей. Тем самым, что сопоставляются две взаимно обусловленные и направленные друг на друга реплики,—создается их отношение, т.-е. тот основной элемент, из распространения, умножения и видоизменения которого складывается драма. Тема каждого отдельного элемента драмы (равно как всей драмы) — это не сумма тем реплик данного отрывка, не сумма непосредственных значений сказанного, — а результат скрещения, сопоставления реплик, их отношение. Поэтому, действие драмы само по себе,—не изложено в словах ее, в ее репликах, не рассказано словами, вообще не заключено в слово, но уразумевается из сложных рисунков взаимоотношений рядов реплик, т. е. элементов, слагающих роли. Реплики не складывают драму и драма не состоит из реплик. Поскольку же речь драмы — лишь сигнализация и знак в формуле драматической тематики, она не может быть конечным пунктом восприятия, но лишь проводником к драматическому смыслу вещи, т. е. движению ситуаций (может быть здесь, в особой роли речи, словесного состава драмы кроются некоторые основания того недоверия, которое проявляют в наше время некоторые исследователи театра по отношению к драме в чтении, драме, как только словесности).

Речь, слог, слово, как таковое, словесный узор, не являясь в драматическом произведении принципом конструирования вещи, не сознаются

и у Бабеля в его „Закате“ тем всеобъемлющим элементом, который мог бы связать, подчинить себе, объединить фрагменты пьесы. Что то другое должно оказаться „подоплекой“ драмы во всех ее составных частях, должно нейтрализовать контрасты и приводить их к единому смыслу. Прежде всего - это возможность реального воплощения движения в спектакле, в котором текст драмы станет лишь одной из сторон многогранного произведения, чем то вроде комментария к иллюзорно-протекающей действительности (даже в самых условных системах). Первый режиссер, собирающий текст пьесы воедино и обрабатывающий его в одном определенном направлении—это сцена, хотя бы воображаемая, хотя бы отвлеченно примышляемая к тексту. Дальнейшая централизация материала у Бабеля является следствием особого использования драматического слова, присущей ему смысловой двупланности. Указанные выше свойства слова в драме, получая различную разработку в различных драматургических системах, создали на протяжении веков несколько основных типов взаимоотношения между текстом пьесы как таковым, и ее драматической сущностью, между непосредственным смыслом суммы ряда реплик с одной стороны и протекающим за ним движением действия с другой. В частности, специфическое использование слова в драме находим у некоторых новейших драматургов, напр., в России — у Чехова, Л. Андреева (отчасти Блока). Сюда же относится и „Закат“ Бабеля. Здесь подлинная, „подводная“ тема любой части пьесы (как и всей пьесы) заложена глубоко; она не является

результатом отношения двух или нескольких рядов реплик, а вырастает из эпизода в целом, из совокупности всего словесного материала (отсюда — исчезновение явлений, связанных диалогов с четким ведением тем и т. д., т. е. всего аппарата расчленения логически-развивающихся элементов действия). Отдельные темы следуют в кажущемся беспорядке, как будто они не обусловлены ничем, кроме иллюзии реальности, бытовой уместности, характеристики персонажей; они не ведут за собой никакой нити непрерывного развития ситуаций; но в своей совокупности они создают тот общий смысл, тот единый тон, который нужен автору. Конечно, этот расплывающийся, но понятный смысл имеет эмоционально-лирический характер; вся же драма приобретает очертания лирической и в то же время символической драмы. Весь текст ее—лишь образ глубинного и невыразимого; все части текста также получают символическую знаменательность. Так же, как последовательного сцепления словесных рядов, в такой драме нет и настоящих героев, потому что драматический герой—это прежде всего самостоятельная единица драматического отношения, опорный пункт движения действия. Между тем в символической и лирической драме есть живопись настроений, общих идей, общей атмосферы данной среды, но нет самоценного действия, т. е. нет игры драматического „интереса".

Так и в драме Бабеля, несмотря на наличие в ней событий вполне трагедийного характера, несмотря на наличие также трагедийно-резко и сильно очерченных персонажей,—едва ли можно

говорить о главном герое или главных героях. Почти вся пьеса вращается вокруг старческой любви и семейной трагедии Менделя Крика. И все же не столь важна судьба Менделя Крика или сам по себе Мендель Крик, как то космическое веяние рока, та лирическая струя, которые явственно ощущаются подлинной темой пьесы и по отношению к которым Мендель Крик и его несчастия — лишь случайное проявление. Самое название драмы характерно: оно уже намекает на возможность восприятия ее фабулы, как „образа невидимого“, sub specie aeternitatis. Оно даже несколько отзывается аллегорией, не чуждой и другим элементам пьесы. Символический ряд — закат на небе и закат жизни введен не без некоторой упрощенной прямолинейности и в самый текст пьесы, в ремарки и в реплики кульминационной сцены ее, сцены драки отца с сыновьями. Когда Мендель „кидается на Левку, валит его с ног, бьет по лицу“, автор указывает: „Небо залито кровью заката“... Это—после того, как в первый раз проходят реплики: „Мендель“. Ой, не возьмете! Левка. Ой, возьмем!“ Затем, снова—„Мендель (третий раз—*Гр. Г.*): Не возьмешь и теперь уже—Беня. „Ой, возьмем!“ Он с силой опускает рукоятку револьвера на голову отца. Старик рухнул. Молчание. „Все ниже спускаются пылающие леса заката“. Когда дело сделано, старик побежден, — Беня (оборачивается к толпе зевак) „что вы здесь забыли?“—один из глазевших на всю эту страшную сцену говорит слова, логически не оправданные, но опять подчеркивающие все ту же символику (кстати, чем-то напоминающую ма-

неру Л. Андреева) — „А я говорю, — еще не вечер... Еще тыща верст до вечера. Арье-Лейб (на коленях перед поверженным стариком): Ай, русский человек, зачем шуметь, что еще не вечер, когда ты видишь, что перед нами уже нет человека“; наконец, ремарка, заканчивающая сцену, такова: „Молчание. Вечер, синяя тьма, но над тьмою небо еще багрово, раскалено, изрыто огненными ямами“.

Отчетливый символический характер имеет и конец драмы. Последняя сцена повторяет во многом ситуацию первой: та же комната, опять угощение, но с значительно большим размахом, опять Боярский и его сватовство. Все то же, все по-старому, но место Менделя уже не то; в первой сцене он буйно проявляет свою волю, он хозяин; теперь — его сила сломлена, он играет жалкую роль при новом хозяине — Бенчике Крике. Наконец, в заключении введен специальный персонаж, впервые появляющийся в пьесе лишь здесь, в восьмой картине, важное лицо, занимающее главное место в сценической группировке, настоящий deus ex machina, раввин Бен-Зхарья, в соответственной речи, многозначительно заканчивающей пьесу, разъясняющий ее „мораль“. Когда все уселись за стол, раввин обращается к собравшимся:

„День есть день, евреи, и вечер есть вечер (опять — „Закат“. *Гр. Г.*). День затопляет нас потом трудов наших, но вечер держит наготове веера своей божественной прохлады. Иисус Навин, остановивший солнце, был всего только сумасброд. Иисус из Назарета, укравший солнце, был злой безумец. И вот Мендель Крик, прихожанин нашей синагоги, оказался не умнее Иисуса Навина. Всю жизнь хотел он

жариться на солнцепеке, всю жизнь хотел он стоять на том месте, где его застал полдень. Но бог имеет городовых на каждой улице, и Мендель Крик имел сынов в своем доме. Городовые приходят и делают порядок. День есть день, и вечер есть вечер. Все в порядке, евреи. Выпьем рюмку водки! Левка. Выпьем рюмку водки! (Дребезжанье флейты, звон бокалов, бессвязные крики, громовой хохот!")

Многозначительность заключительной реплики и следующей за ней ремарки (т. е. сценической группы) не требует комментариев.

Не менее ясна символика, иногда не лишенная примитивности, проведенная в целом ряде частностей, сцен, реплик, ремарок. Так, например: ночь, супружеская спальня Менделя; семейный бытовой мрак; вводится тема — тьма („бог, милый бог, как темно в моем доме," говорит Нехама). Затем, — в трактире, во время пьяного разгула: „Мендель (бьет кулаками по столу). Темно. Ты в могиле меня держишь, Рябцов, в черной могиле!". Потом: „Я все лампы приказывал!" (уже не иносказание ли это? Уж не к „свету" ли порывается Мендель? *Гр. Г.*). „Я хор требовал! Я со всего трактира лампы приказывал!" Официант Митя своим ответом переводит диалог в бытовой план: пафос сорван; Митя: „Керосин-то вишь нашему брату даром не дают. Вот вишь какое дело"; наконец, Менделя обставляют кругом лампами. Но ему хочется большего простора, размаха, и он разбивает оконное стекло. Или в начале VI сцены, где грубые реплики чередуются с символическими, возвращающими нас к основному символическому ряду: сыновья ждут отца; дело идет к трагической развязке. „Беня. Время идет. Дай времени дорогу!

Левка. Зарезать ко всем свиньям. Беня. Время идет. Посторонись, Левка; дай времени дорогу! (Входят Мендель, Бобринец, Никифор, Пятирубель под хмельком)." Наступает сцена, центральная в пьесе, — побоища отца с сыновьями. Когда победитель — Беня — приказывает опозоренному отцу выйти из своего угла для переговоров с Потаповной, — читаем в ремарке: „Занавеска трепещет и раздвигается. Выходит Мендель. За спину у него закинуты сапоги. На нем длинная белая рубаха, как у мертвеца. Лицо его сине и одутловато, как лицо мертвеца"; здесь опять откровенное иносказание.

Мы можем опять вернуться к прежнему вопросу о принципе единства Бабелевской драмы. Именно — символическое осмысление, связанное с специфической техникой драмы вообще, являет внутренний центр пьесы и обосновывает сочетание всех разнообразных элементов ее. Характерно, что даже самые обыденные, малозначительные слова окрашиваются этим внутренним смыслом: весьма острые и значительные моменты трагического действия сопровождаются якобы пустейшими словами (например, в приведенной выше цитате, в конце I сцены, когда Беня приказывает Никифору заложить гнедого в дрожки); слово как бы перестает быть само по себе выразительным средством; обширные смыслы не могут уместиться в нем, и часто оно отступает перед невозможностью; так, в наиболее трогательной сцене пьесы, четвертой, в единственной сцене, в которой появляется героиня, она говорит о разных пустейших вещах, а сам

Мендель за всю сцену произносит лишь одно слово — „Марусичка“, слово, собирающее в себе весь пафос любовной трагедии старика. Здесь вскрывается вторая грань внутреннего стержня пьесы; символика ее имеет не идейный дидактический характер, а эмоционально-лирический. Общий эмоциональный тон сквозит в каждом из звеньев драмы и нейтрализует контрасты ее фрагментов. Лирическая стихия не только составляет фон и подоплеку движения, но прорывается неоднократно и в самом тексте драмы и, прежде всего, конечно, в ремарках. Но не только автор высказывает в своих словах патетическую настроенность пьесы; персонажи нередко начинают говорить патетическим языком, мотивированным более раскрытием единственного подлинного носителя, героя трагедии, лирического символа, чем составом их роли. В особенности Мендель. В трактире, во время кутежа, он спрашивает: „А ты сказывал — человек через море лететь может? Урусов. Может. Мендель. Через горы, через высокие горы может человек лететь? Урусов (с твердостью). Может. Мендель. Конца нет, краю нет“... Или же он обращается к трактирщику: „Рябцов, у меня глаза были, слухай меня, Рябцов, у меня глаза сильней телескопов были, а чего я сделал с моими глазами? У меня ноги быстрей паровозов были — мои ноги по морю ходят, — а чего я сделал с моими ногами“. — И сейчас же за этим „восточным“ риторическим слогом с параллелизмами, необычно-гиперболическими сравнениями и т. д. — характерный контраст: „от обжорки к сортиру, от сортира к обжорке. Я полы мордой заме-

тал, а теперь я сады поставлю", — и опять срыв: „Рябцов. Ставь, кто тебя не пущает". В VII сцене Мендель, появляющийся в одежде мертвеца, говорит:

> „Почему ты не хочешь отпирать ворота, Никифор? Почему ты не хочешь выпустить меня из двора, в котором я отбыл мою жизнь... Он видел меня, этот двор, отцом моих детей, мужем моей жены, хозяином над моими конями. Он видел силу мою и двадцать моих жеребцов и двенадцать площадок, окованных железом. Он видел ноги мои, большие, как столбы, и руки мои, злые руки мои. А теперь отоприте мне, дорогие сыны, пусть будет сегодня так, как я хочу, пусть я уйду из этого двора, который видел слишком много"...

Трагический пафос таких монологов Менделя, так же как лиризм и высокий стиль некоторых мест в других ролях, — конечно, имеет совсем другой художественный смысл, чем патетические интонации и элементы величественного стиля в рассказах Бабеля. В рассказах они отнесены к речевому облику повествователя, — и только; здесь они должны являть глубинные смыслы вещи, служить точкой пересечения различных плоскостей драматического, должны раскрывать игру многопланностью драматического слова в лирико-символической драме. Помимо патетической лирики Бабель дает в своей пьесе места эмоционального подъема иного типа, так сказать, трогательные. Впрочем, и здесь — своеобразный слог (напр., интимный, ласкательный словарь и т. под.) и открытые планы космических смыслов. Напр., конец VII сцены, после окончательного унижения Менделя:

„Арье-Лейб (ведет Менделя к лежанке). Мы отдохнем, Мендель, мы заснем.. Потаповна (поднялась с земли и заплакала). Убили сокола... Арье-Лейб (укладывает Менделя на лежанке за занавеской). Мы заснем, Мендель. Потаповна (валится на землю рядом с лежанкой; она целует свисающую безжизненную руку старика). Сыночек мой, любочка моя. Арье-Лейб (перекрывает лицо Менделя платком, садится и начинает тихо, издалека). В старинные времена жил человек Давид. Он был пастух и потом царь, царь над Израэлем, над войском Израэля и над мудрецами его... Потаповна (всхлипывает). Сыночек мой... Арье-Лейб... Богатство испытал Давид и славу, но не узнал сытости... Сила жаждет и только печаль утоляет сердце. Состарившись, увидел Давид-царь на крышах Иерусалима под небом Иерусалима Вирсавию, жену Урии — военачальника. Грудь Вирсавии была красива, ноги ее были красивы, веселье ее было велико. И был послан Урия — военачальник в битву и царь соединился с Вирсавией, с женой мужа, еще не умерщвленного. Грудь ее была красива, веселье ее было велико“... (здесь кончается VII сцена).

Примечательно подчеркивание параллели Менделя-Давида.

Лирическая окраска пьесы позволяет автору вводить в текст не только риторические узоры, но и повторы реплик и частей диалога, осуществляющих своеобразную диалогическую риторику. Этих рефренов диалога в пьесе много. Так, уже было цитировано то место VI сц., когда Беня трижды повторяет многозначительную (и каламбурную) формулу — „Время идет. Посторонись, Левка; дай времени дорогу“ (в первый раз, — без „торопись, Левка“); в той же сцене — Беня дважды повторяет свой вопрос, обращенный к отцу (правильно ли мы слышали, я и брат мой Левка), и трижды проходят реплики, сопровождающие драку — „Мен-

дель: Ой, не возьмете", (во второй раз просто — „не возьмешь", сыновья отвечают дважды; один раз Левка, другой раз Беня, — одинаково — „ой, возьмом"). Также как эти повторения, в плане символическом осмысляются и другие, еще более характерные для всей драматургической системы Бабеля. Это — повторения, повидимому, обыденно-незначительных житейских фраз; но сквозь оболочку обыденного сквозит трагическое; вся картина быта становится миражем; за простыми словами и поступками кроется что-то огромное, „некто в сером". Так, в I сцене трижды Беня выпивает рюмку водки, и при этом проходит группа реплик: „Беня. Здоровье присутствующих. Левка (грубым голосом). Будем здоровы. Арье-Лейб. Чтоб было хорошо! Левка (грубым голосом). Пуст будет хорошо". (Во второй раз: „Беня. Исполнение обоюдных желаний" и т. д. все то же самое; в третий раз — „Беня обоюдное исполнение желаний. Левка. Будем здоровы"). Казалось бы, чего проще? Но здесь это повторение бытовой мелочи символично. Обычные слова означают каждый раз — разное. В первый раз — дается лишь тема; во второй раз идет беседа с женихом, и братья как бы подтверждают решимость поступать в этом случае, как им хочется; в третий раз реплики проходят во время устрашающей демонстрации отца и учиненного им скандала; здесь пустяковые слова звучат угрожающе; братья выпивают попрежнему, им нипочем поведенье отца, они знают, что им надо делать; но Арье-Лейб молчит. Таким же образом дана градация смыслов, — приближение ка-

тастрофы, — в повторении Левкой диких слов об отце: „Зарезать такого старика ко всем свиньям“ — трижды в первой сцене, и в VI сцене перед самым побоищем с отцом, — снова — „Зарезать ко всем свиньям“. Во II сц. Мендель говорит жене (когда она упрекает его здоровьем и буйством) — „Выми мне зубы, Нехама, налей жидовский суп в мои жилы, согни мне спину“, и в III сц. в трактире, — опять уже вне диалога — „Согни мне спину, Нехама, налей жидовский суп в мои жилы“; и т. д. (Игра с повторением идет и в комическом плане в соответственных местах пьесы; об этом выше.)

Таким образом, благодаря эмоционально-символической окраске драмы, выражающейся и в особых узорах стиля и диалога,—она являет как бы единый поток речи, не распадающейся ни на контрастные стилистические отрывки, ни на противоставляемые в драматическом отношении реплики. Поэтому композиция речи в драме Бабеля, оставаясь драматической по существу, напоминает повествовательную композиционную манеру; получается не то бытовая драма, не то драматическая поэма в прозе. Для лирической драмы характерно также то, что в „Закате“ мы найдем и прямые способы выражения эмоционального фона происходящего. Сюда относится музыкальное сопровождение действия, в особенности сильно импонирующее при сценическом воплощении драмы. Во время сцены кутежа Менделя в трактире,— играет флейта; затем, Мендель требует хора; появляется хор слепцов; поют песню о каторжнике, бежавшем из тюрьмы на волю (сопо-

ставление: Мендель рвется на волю из оков семьи и быта; символические „сады“, которые он хочет насадить в символической Бессарабии для своей Маруси); заключительный стих песни многозначителен: „Слышатся громы раската“. В последней сцене пьесы—опять музыка,—„заунывный туш оглашает комнату“. В том же смысле, как музыка, должно действовать присутствие толпы, живого фона, массовые сцены. Толпа у Бабеля играет ту же роль, что у Еврипида. Второстепенные персонажи, толпа,—реагируют на все события, сочувствуют героям, выражают свое осуждение или одобрение происходящему. Они присутствуют в трактире, они наблюдают побоище Менделя с сыновьями, они оставляют Менделя и признают Беню победителем в последней сцене. Массовые сцены, как и музыка,—служат аккомпанементом драматическому действию; в то же время они служат изображению широких картин быта, осуществляющих couleur locale драмы.

Характерной чертой техники лирической драмы является построение концов сцен у Бабеля, именно манера заканчивать сцену эффектным сценическим положением и особо многозначительными словами. Выше было уже приведено заключение первой сцены (Беня бьет Никифора и проявляет свои хозяйские притязания) и заключение VII сцены (Арье-Лейб рассказывает историю Давида и Вирсавии у лежанки побежденного Менделя); аналогичны заключения остальных сцен. Примечательна ложная pointe в конце III сцены; сильная реплика Фомина, приоткрывающая новое для зрителя отношение персонажей,—ненужна для дей-

ствия, выпадает из текста; но она нужна именно как эффектная реплика „под занавес“:

Фомин (грозно, медленно). А не продаст, так богом Иисусом Христом, богом нашим вседержителем, божусь тебе, старая, домой придем,—я со спины у тебя ремни резать буду.

Заключение последней сцены (речь раввина и пирушка) также приведено выше.

Новой драматической системы Бабель пока не создал. Почти все элементы драматического построения его „Заката“ известны драматургии последних десятилетий, русской и иностранной. Но Бабель остается Бабелем; он подновляет старые принципы новыми штрихами, перенесенными из рассказов, — и делает это хорошо. Старое выглядит новым, а то, что взято из рассказов, становится драмой, т. е. меняет свой художественный смысл. В итоге—сильная вещь. Конечно, есть в „Закате“ и кое-что, вызывающее сомнение; так, не слишком ли обнаженно юмористичны комические сценки и диалоги, не могут ли они при постановке драмы, особенно рядом с резкими, не лишенными даже грубости трагическими сценами,—произвести впечатления срыва в вульгарности? И еще: не слишком ли примитивно-прямолинеен символизм, или, вернее сказать, аллегоризм пьесы („закат“, „вечер“, „свет“ и лампы и т. д. и т. д.). Правда, такова традиция: так наз. „символическая“ драма XX века была вообще куда менее символична, чем, скажем, лирика. Однако, кажется, лучше было бы, если бы данная традиция меньше коснулась Бабеля. Впрочем, высказанные сомнения не противоречат сказанному выше: Бабель написал хорошую, сильную вещь.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА [1]

И. Э. БАБЕЛЬ

Родился в 1894 году.

Автобиография.

„Писатели". Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. „Современные Проблемы". М., 1926, стр. 27 — 29.

Первые напечатанные рассказы.

„Мама, Римма и Алла" и „Илья Исаакович и Маргарита Прокофьевна" — „Летопись" 1916, № 11, стр. 32 — 34.

Отдельные издания.

1925 г. „Любка Козак". Рассказы. „Огонек". М., стр. 36 (Любка Козак. Отец. Эскадронный Трунов). — Рассказы. ГИЗ. М.—Л., стр. 108 (Король. Как это делалось в Одессе. Отец. Иисусов грех. Линия и цвет. Письмо. Смерть Долгушова. Сашка Христос. Соль. Замостье). - Рассказы. „Огонек". М., стр. 29 (Пан Аполек. Путь в Броды. Учение о Таганке. Кладбище в Козине. Жизнеописание Павличенки Матвей Радионыча).

1926 г. Рассказы. № 22. ГИЗ. М. — Л. „Унив. Б-ка". стр. 63 (Король. Как это делалось в Одессе. Отец. Иисусов грех. Линия и цвет. Письмо. Смерть Долгушова. Сашка Христос. Соль. Замостье). — История моей голубятни. Рассказы. „Земля и Фабрика". М. — Л., стр. 78 (Первая Любовь. Любка Козак. Шевелев. Конец св. Ипатия. У батьки нашего Махно. Ты проморгал, капитан).—Конармия. ГИЗ.—Беня Крик (кино-повесть). „Круг" (М), стр. 95.

---

[1] По материалам Словарно-библиографического Кабинета Словесного Отд. Гос. Института Истории Искусств.

1927 г. Конец св. Ипатия. „Земля и Фабрика", М.—Л., стр. 31. Рассказы. Изд. 2-е („Король"). Изд. М.—Л., стр. 123.—Рассказы. Изд. 2-е ГИЗ. М.—Л. („Универ. Б-ка" № 22), стр. 64.—История моей голубятни. Рассказы. Изд. 2-е „Земля и фабрика". М.—Л., стр. 64.—Конармия. Изд. 2-е ГИЗ. М.—Л., стр. 170.

Критика.

Як. Бени. И. Бабель.—„Печать и Революция", 1924 г., кн. 3. стр. 135—139. С. Буденный. Бабизм Бабеля из „Красной Нови".—„Октябрь", 1924 г., кн. 3, стр. 196—197. В. Вешнев. Поэзия бандитизма (И. Бабель), „Молодая Гвардия", 1924 г., № 7—8, стр. 274—280. А. Воронский. И. Бабель — в книге В. „Литературные типы". „Круг", 1924 г., стр. 99—118. Г. Лелевич. Бабель.—„На посту", 1924 г., № 1, стр. 87—88. Шкловский. Бабель.—„Леф". 1924 г., кн. 2/6, стр. 152. Г. Горбачев. О творчестве Бабеля и по поводу него. „Звезда", 1925 г., № 4, стр. 270—286. Стрелец. Письма о современной литературе. Двуликий Янус (Бабель и Сейфуллина) — „Россия", 1925 г., № 5, стр. 290—295. В. Полонский. Бабель — „Новый Мир", 1927 г. № 1.

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Непериодическая серия, издаваемая Обществом Изучения Художественной Словесности.

Вып. I. **Мих. Зощенко.** Статьи и материалы.
„ II. **И. Бабель.** Статьи и материалы.
„ III. **Бор. Пильняк.** Статьи и материалы.
„ IV. **Виктор Шкловский.** Статьи и материалы.
„ V. **Мих. Кольцов.** Статьи и материалы.
„ VI. **В. В. Маяковский.** Статьи и материалы.
„ VII. **Всеволод Иванов.** Статьи и материалы.
„ VIII. **Бор. Пастернак.** Статьи и материалы.
„ IX. **И. Эренбург.** Статьи и материалы.
„ X. **Н. Асеев.** Статьи и материалы.
„ XI. **Максим Горький.** Статьи и материалы.
„ XII. **Леонид Леонов.** Статьи и материалы.

Отдельные выпуски серии нумеруются в порядке выхода их в свет.

«ACADEMIA»

Ленинград, пр. Володарского, 53-6. Телеф. 138-98.
Москва, Тверская, 26. Телеф. 5-45-13.

СОДЕРЖАНИЕ